

دراسات
أدبية

الحلم والرمز والأسطورة

د. شاکر عبد الحمید



دراسات
أدبية

الحلم والرمز والآنسطورة
(دراسات فى الرواية
والقصة القصيرة فى مصر)



رئيس مجلس الإدارة:

د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

د. صلاح فضل

مدير التحرير:

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:

عفاف عبد المعطي

الإشراف الفني:

منيرى عبد الواحد

تصميم الغلاف للفنان : سعيد المسيزى

٢٠٠٩ هـ

مكتبة المرحوم عبد اللطيف عبد الحميد درباله
جمهورية مصر العربية

دراسات أدبية

الحلم والزمن والأسطورة

(دراسات في الرواية)

والقصة القصيرة في مصر)

د. شاکر عبد الحمید



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

الى الأصدقاء : محمد مستجاب (القصاص)
ومحمد سليمان (الشاعر) ويسرى العزب
(الناقد) لتأثيراتهم المبكرة على وعيى
ووجدانى •

شاكر عبد الحميد •

حول الرموز والأحلام

الرمز في اللغة يعنى الايماء والاشارة والعلامة . وترامز القوم أى أومأوا وأشاروا خفية بالمعنيين أو الشفوتين أو الحائجين ، أو أى جزء من أجزاء الجسم ، أو أى شكل من أشكال التعبير اللفظية وغير اللفظية .

والرموز عند يونج نواتج طبيعية وعفوية كالأحلام ، والأحلام والرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع بشكل مصطنع . والأحلام عند يونج هى مدخله الرئيسى لكل معرفتنا غير الرمزية . والرمز لديه أهم من الاشارة . وذلك لأن الاشارة دائما - كما يرى - أقل من المفهوم الذى تمثله ، بينما الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر .

يمكن العقل البشرى من خلال الرمز من اضعفاء المعنى ، ومن استخلاص المعنى أيضا من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة ولذلك فإن الرموز عامة ، وفى الأدب والفنون خاصة وسائل للفهم والاقامة للعلاقات بين الانسان وغيره من البشر ، بل بينه وبين نفسه أيضا . والانسان فى جوهره صانع للرموز ومطلق للرموز ومنايع للرموز ، وتاريخ الرمزية يكاد يكون هو تاريخ الابداع الانسانى فى كافة المجالات . عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور ، وقال البعض الآخر (كيونج مثلا) بأن الصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامنا خلف السطح ويخلف الظاهر ، وموجودا بطريقة غير مباشرة بعيدا عن التناول الأول للعقل والادراك .

والعمل الفني - فيما يرى يونج أيضا - أشبه بالحلم ، فهو على الرغم من وضوحه البادى لا يفسر نفسه وهو ليس غير غامض أبدا ، الحلم لا يقول لك أبدا « ينبغي لك » أو « هذه هي الحقيقة » ، بل يعرض صورة ، بنفس الطريقة التى تتيح من خلالها الطبيعة للنبات أن ينمو ، « فمثلا ينتج النبات زهوره ، هكذا تخلق النفس رموزها » . والأحلام والرموز مادة تريد لدراسة الفن الانسانى لانها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية فى أبلغ صورها (فيما يرى يونج أيضا) . هنا تظهر الصور الكلية للحب والكراهية ، وللحياة والموت وللإنسان والحيوان ، ولله والشيطان ، وللخير والشر .

الأحلام فيما يرى هذا المفكر والمحلل النفسى الشهير هي التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة ولكنها المبهجة فى نفس الوقت ، والحلم يعبر عن شئ خاص يحاول اللاوعى أن يقوله ، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا ، ولفهم الحلم ينبغي أن نفحص كل جوانبه ، والحلم رسالة مغلقة ينبغي فتحها من خلال رموزها الخاصة ، وغلاف الرسالة قد يكون فى مثل أهمية محتوياتها الداخلى ، وتبدو صور الأحلام متعارضة على نحو مضحك أو مخيف ، وهى تحتشد فى رأس النائم ، وفيها يكون الحس العادى بالزمن مفقودا ، وتكون الصور المنتجة فى الأحلام شديدة الجيوية والرمزية فهي صور لا تصرح بالواقع بشكل مباشر ولا تعبر عنه بشكل صريح كما سبق القول .

يشتمل هذا الكتاب على أكثر من عشرين دراسة متفاوتة الطول والمداخل والمفاهيم لكنها تشترك جميعها فى أنها تحاول أن تكشف عن الرموز الموجودة فى الأعمال المختلفة التى تدور حولها هذه الدراسات ، كما أنها تحاول أن تفسر فنيا بعض الأحلام والرموز والأساطير الموجودة فى بعض الروايات أو القصص القصيرة التى تناولتها هذه الدراسات .

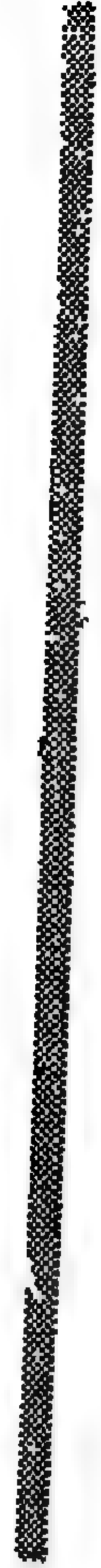
توسع الرموز مجالات الخبرة المحدودة للإنسان ، وتوسع الحدود التى يمكن للحواس أن تتحرك فيها أو عندها ، وتفتح الرموز بوابات هائلة أمام الخيال كى يتحرك من خلالها ويتجول بحرية ويتحرك بانطلاق .

فى بعض هذه الدراسات التى يحتويها هذا الكتاب انصب اهتمامنا على علاقة الرموز بالأحلام بالأساطير ، وفى بعضها الآخر حاولنا استكشاف الأنواع المختلفة من الأحلام لدى الشخصيات الفنية سواء كانت هذه الأحلام من قبيل أحلام النوم أو من قبيل أحلام اليقظة ، أو كانت أحلاما عامة كبرى لأمة من الأمم تطمح وتحلم بمستقبل أفضل وغد أكثر إشراقا .

وتحققا . فى دراسات ثالثة وجهنا الاهتمام نحو بعض الرموز كالتهاة
والمكان والموج والموت واللؤلؤ ، كذلك بعض المفردات الحيوانية والنباتية
والانسانية الأخر ، فى دراسات رابعة أصبح الاهتمام متعلقا بصورة
الذات وصورة الأخر ما يرتبط بهاتين الصورتين من دلالات ورموز وأحلام .
وبعد فائنا نرجو أن يكون لهذا الكتاب بعض الفائدة للقراء عامة وللنقاد
والدارسين خاصة ونوجه الشكر لسلسلة دراسات أدبية والقائمين عليها
وللهيئة المصرية العامة للكتاب أيضا على موافقتها على نشر هذا الكتاب .

اللاهرة فى يناير ١٩٩٨

شاكر عبد الحميد



- الزمن الآخر
- الحلم وانصهار الأساطير

« كن حلمًا إذا أردت أن تكون الأبد : فالحلم هو ، وحده ، الأبدى • أما المنطق فعدم وخلاء •
الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن
الزمن الذى يجرى ويمضى وينتهى » •

(أودنيس ، زمن الشعر)

ان الأساطير المنصهرة والأحلام المجنحة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من السورات بالتروق الى الاكتمال ، صراع الوجود والعدم ، النفى والاثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة فى التفوق والمجاورة والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرغبت نفسها على شكل الأداء الفنى فى « الزمن الآخر » للروائي ادوار الخراط • ان شكل الأداء الفنى فى هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المؤلف ، والانتقالات السريعة المفاجئة والمباغتة ، وكثرة التبعيضات وخطوب الرقابة وتوهج الايقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضا • وهى نص مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى • كل ما سبق ، وغيره ، هو ما يعطى لهذا النص طابعه الخاص المتميز •

انصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائما كما يقول كلود ليفى شتراوس الى وقائع يزعم بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها الاجرائية هو أن النمط الخاص الذى تصفه يكون غير ذى زمن محدد ، انها تفسر الحاضر والماضى وكذلك المستقبل (١) • ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية ، لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة ، التى تشير فضول واضع الأسطورة ، أو هى مسعى لبلوغ الانحسار بالاشباع بازاء البحيرة القلقة فى مواجهة أمثال تلك الظواهر (٢) • وجوهر الأسطورة يكمن فى تلك اللغة « السرية » ، أى ذلك التصور الخاص للوجود (٣) • وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفى شتراوس تروى تاريخا (٤) •

كذلك يحاول بعض الباحثين في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خال القول بان الأسطورة هي التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها (٥) . ويختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيرا فى الفكر الأسطورى حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها (٦) . والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، ان لها أساسا فى الحقيقة ، فهى تشير الى حقيقة معينة ، وان كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ، انها حقيقة طقوسية (٧) . فالأسطورة اذن ليست مرادفة للخيال أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ، فكما قرر برونر Bruner فان قوة الأسطورة تتمثل فى أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامح والحقيقة الواقعة (٨) . فالأسطورة بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق اليها الشك . وهى أيضا اعتقاد جماعى تكوينى تجريبى. الانسان مع الطبيعة والكون (٩) . الأسطورة اذن عمل رمزى خيالى انسانى ، فهى نتاج المخيلة الانسانية (١٠) ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ، ولذلك فان السؤال الجدير بالطرح ليس البائل « أهى حقيقة ؟ » بل « ما المقصود منها ؟ » . وحين يتصدى جوزيف كامبل Campbell . لتجديد وظائف الأسطورة فانه يؤكد اقتناعه بأن للأسطورة أربع وظائف أساسية هي :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة المتعلق منها بالنواحي الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التى يعانىها الانسان بكثرة فى الحياة .

٢ - تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظام اجتماعى معين والمحافظة عليه ، انها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد ، أو التصحيح الذاتى .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هى وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية . أما الوظيفة الرابعة ، التى تكمن جنوبها فى الأنواع السابقة ، فهى الوظيفة السيكلوجية للأسطورة ، أى كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثيل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مهجرى الحياة (١١) . ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريخ ، أما الجوانب السيكلوجية فيعتقد أن لها بفض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين ، وفى

هذه النقطة يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار كارل جوستاف يونج ،
بخاصة ما يتعلق منها بالأشعار الجمعي والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد
حدثت في الماضي لكنها مازالت مستمرة في الحاضر ، وأنها يمكن أن
تستمر في المستقبل . وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال
والواقع ، بين الحلم والحقيقة ، وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية ،
وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق اليهما الشك ، وأن من
وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الإيهام بحقيقته أو واقعيته ،
وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون
والحياة . والطريقة التي ينشط بها هذا العقل الأسطوري تتسم غالبا
بالكلية ، فالتفسيرات الكلية هي جوهر هذا العقل كما يقول شتراوس ،
أما التفسيرات العلمية التحليلية العلمية التحليلية التعليلية الذرية ؛
فغالبا ما تكون بعيدة عن تناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر
بالنسبة له (١٢) .

والآن كيف صاغ ادوار الخراط أسطورة الخاصة ؟ ابتداء ، نحن
لا نخلط بين الأسطورة كمنتج أفراده العقل البدائي ، أو في مجتمعات
ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شتراوس ، والعمل الإبداعي الذي
يستلهم الأسطورة ، ويستبطن أعماقها ، ويستفيد من حركتها وقوانينها
في تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء . ولكن ثمة مناطق
مشتركة بين المنتج الأسطوري في مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتج
الإبداعي الذي يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص .

ولعل أهم مناطق الاشتراك هذه : (١) التأكيد على معتقدات معينة ،
عقائد معينة يتمسك بها البدائي ، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبي
— ان لم يكن كاتبها أيضا ، كذلك (٢) التأكيد على تداخل الحدود
وامتزاجها بين الواقع والحلم ، بل على عدم وجود هذه الحدود على الإطلاق ،
كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة السحرية ، اللغة الرقية ، اللغة
التي تقع في مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التأكيد
أيضا ، وفي الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساسا في
أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن في القصة التي
تحكى لنا من خلالها (١٣) .

ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين
الأسطورة والعمل الأدبي الأسطوري ، ذلك الذي يعطى اهتماما خاصا
وكبيرا لعملية التكوين اللغوي وصياغة المكونات ، في حين لا تكون اللغة
هي الأساس في الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الأهتمام المشترك بين الأسطورة والمنتج الأدبي الأسطوري التأكيد على حركة الوعي الجمعي وتأثيره ، وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة العقيدة التي سنبين الإشارة إليها .

وأخيرا اتساع أفق الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن في الأسطورة — وكذلك المنتج الأدبي الأسطوري — شديد الانفتاح ، ومنظوره الخاص بلا حدود ، لا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، زمن واحد متصل ، زمان يقع فيما وراء الزمان الكرونولوجي الخطي . ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعماق معها ، اكتسبت رواية « الزمن الآخر » أهميتها الكبيرة وخصوبتها المتفجرة . ويمكننا أن نلمح داخل أفق هذه الرواية تفاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير — على الأقل — لا انفصام بينهما :

١ - النسق المثير (المستدعى) .

٢ - النسق الاستجابي (المتصور — المتخيل) .

وهما معا يخلقان النسق المعيش .

النسق المثير هو النسق المستدعى من الأساطير القديمة ، فالرواية منتجم زاخر مزدهم بأساطير الخصب والنماء والتجدد في عصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ، والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الإغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات الأقليات بصفة عامة .

أما النسق — الاستجابي ، فهو ذلك النسق الأسطوري الخاص الذي يشتمل على جماع معتقدات وأحلام وأفكار والتفاعلات ومخاوف ومقاصد وطموحات وصراعات واختباطات واشباعات وتخيلات وتهويمات وشطحات ميثائيل ، بطل الرواية ، إذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ، عقيدته الخاصة التي تتعلق أكثر بما يراه جوهريا وحقيقيا أكثر من غيره في الحياة ، بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه . وفيما بين ذلك النسق المثير المستدعى المستحضر المسترجع المتذكر ، وذلك النسق المتصور المبتدع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذي يسمى بالنسق الجامع ، أو النسق البوتقة الذي هو نسيج هذا العمل الروائي المتميز ، ففيما بين المستدعى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ، فيما بين زمن الحكاية وزمن الكتابة — إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف — ومن خلالها — معا — يتكون هذا النسق الأسطوري الخاص من الكتابة . بهذا مع التأكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تعسفي من أجل الدراسة فقط لا غير ،

فالحُدود بينهما ليست بهذه البساطة ، بل إنها غير موجودة بهذا الحسم ، وربما لم تكن موجودة على الإطلاق . كما أن النسق المثير قد يكون نسقا استجابيا في بعض الظروف بل في أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل الخاصة ، حالاته الخاصة ، رؤاه الخاصة ، همومه واحباطاته الخاصة ، قد تكون هي المثير الذي ينبه استجابة ما أسطورية كامنة في أعماقه ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأقرب الى الدقة في الرواية ، فالأزمات والأحلام والطموحات والاحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لخزون ضخم من الأساطير يضج به قلب ميخائيل وينير عقله وتتطلع اليه روحه . ومن ثم فاعتقد أن التقسيم أو التصنيف الأفضل - أو البديل - لمادة العمل هو تصنيفها الى مادة تراثية أسطورية مستدعاة (مستوى الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى العقيدة) ، ثم - وبشكل خاص - مادة ابداعية تصورية حلمية (مستوى الخيال البصرى الابداعى) ، أى أن المكونات الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هي :

١ - ذاكرة جمعية أسطورية + ٢ (ذاكرة فردية خاصة + عقيدة خاصة) + ٣ (أحلام + خيال بصرى ابداعى) = ابداع الرواية .
الذاكرة الجمعية الأسطورية (وفق التذكر البعيد) :

في مشاهد كثيرة في « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنثى الخالدة ، الوسيط المثير المؤجج لتفتح الأساطير ، الأسطورة المركزية التى تتفجر فى عقل ميخائيل ووجدانه ، والمدخل لأسطورة ايزيس وأوزيريس التى يحيط بها - كأساطير مساعدة - عدد من أساطير الخصوبة ورموزها فى العالم القديم .

وفى الرواية تحضر بشكل جاثم الأساطير الشمسية والأساطير القمرية فى العالم القديم . لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ، رامة هى رمز للقمر المنير فى الظلام ، وهى عين حورس التى فقدتها فى صراعه مع ست ، ثم أعادها اليه الاله تحوت بعد انتصاره ، وهى كذلك عين ميخائيل التى ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاته والعالم والكون ، وهى « باست » أو باستيت ، القطة المقدسة فى مصر السفلى ، القطة البرية المدجنة التى أعجب بها المصريون لقوتها ونشاطها ورشاقتها ، وارتبطت برع ، وقيل أنها كانت تدافع عنه ضد أبيب (التنين أو الثعبان الشهير فى الأساطير المصرية) (١٤) . ورامة هى حتحور أيضاً ، أهم الآلهيات المصرية ، تلك التى تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الآلهيات الأخرى ، فهى آلهة السماء ، وهى سخمت الببؤة ، ثم هى تمتزج أيضاً وايزيس امتزاجاً شديداً (١٥) . فى مشهد جامع للأسطورة القديمة وطقوس الاحتفالات بها يستدعى ميخائيل المصاحبات الأسطورية لرامة ، بل يدخل

هو أيضاً في أعماق هذه الأسطورة : « بست ، قطنى الالهة التى تقذفن بنفسك الى نيران العشق ، مرة بعد مرة ، تلتعنين بالتعوى والنعمومة ، وتفوحين بالتواهل الحارة المحرقة والمعتاير المحببة ، فحيح شهوتك يقتل الثنائين والناعبين ، بنت رع وامراته ، رع أبوك ، ابنك ، رجلك ، زوجك وعشيقك الذى تنتظرين ، تدفعين عنه تلويات الثعبان ابنت الشرير الحراثيف . يا أم حور أم الصقر ، يا سوسنة تحمين الأرضين ، أنت التى تشخصين القمر المضى على جلد السماء فى قلبى ، لك رأس سخمت اللبؤة التى تفيض بالدفء على عيني ، تتصبين بالاخصاب المهدور على رمل القاهرة ، على سيف بحر خفى بل غير موجود ، تأخذين اليك وجه حتحور وترقصين حولي فى آخر العصر ، وموسيقى البهجة التى لا توصف تملأ ما كنت أظنه صحرائي فاذا هى ترف مونة بأفنان الشجرة الوراقاة الأقياء ، يا إلهة بوباستيس الشرقية التى تسبى اليك العبادة ، مرة بعد مرة طول الليل والنهار ، من المشرق الى المغرب ، ومن مغرب الشمس الى تفر الفجر الندى . لكن الليل ساحتك ، تقودين مراكب السفن المرحاة تحت أنوار الشموع وقناديل الزيت ومشاعل الحب على طرفان النيل ، مع صناعات الترانيم ، جسدك يتلوى فى عريجات اغيادنا (ص ١٨٨) .

ان المشهد يشير بشكل واضح الى الرموز والاحتفالات المصرية القديمة الممثلة فى القطة المقدسة بست والثعبان أبنت ، والى ايزيس التى تم توحيدها فى حالات كثيرة مع القطة المقدسة . ايزيس هى أم حور أو حورس الصقر عين القمر المنقذ المخلص المنتظر ، وهى سوسنة مصر الزنبقة الوتس زهرة الضوء . وهى سخمت اللبؤة الشرسة المدافعة عن عربنها وصغارها بل وزوجها أيضاً ، وهى حتحور المراة البقرة المقدسة ربة السماء المتوحدة مع ايزيس ممرضة حورس وفرعون وراعية الحب (١٦) .

لكن الشئ الأكثر أهمية هو استثارة هذه الرموز والاحتفالات والطقوس من داخل خبرة ميخائيل الخاصة ، استشارتها بحيث تصبح رموزه الخاصة وعقيدته ، وتصير رامة هى ايزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هى رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة فى زمن واحد بلا مراحل أو حدود فى عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها فى مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الحصب المطلوب هو نفس الحصب ، والاهدار الحادث هو نفس الاهدار ، والرموز الخالدة هى نفس الرموز ، أن رامة بالنسبة لميخائيل مازالت هى كما كان ينادياها فى « رامة والتنين » : مازلت أناديك رامة . . انيما . . ما ندالا . . امراتى . . مفارتى . . كيمى . . منامى . . يا منت الرؤوم . . يا مؤوت زوجة آمون . . يا معت مرأتى . . كرامتى . . مريم المملؤة بالنعمة . . ديمتى المدفونة يمطر فمها المبلول بالسن والرحمة . . رحمها المنهوم الى المنى والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج

**الاحتدام . . يا أم الصقر أم الصبر . . أم الياسمين الذهبية المهتزة على
المياه . . رامة » (١٧) .**

ان رامة فى « الزمن الآخر » مازالت ، حتى ان لم ترد هذه الاسماء
بشكل حرفى ، هى الانثى (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهى المندالا
(الدائرة رمز الاكتمال فى ديانات الهند والصين القديمة) ، وهى المرأة
المناء المغارة الحماية لاحتماء اللجوء اللوذ الكرامة مكان الهدوء والاستكانة
والامتلاء بالحياة ، وهى ماعت آلهة العدل والصدق والحقيقة فى مصر
القديمة ، وهى ديميترام برسيڤوى ملكة هاديس ربة البقول والفاكهة
والبذر والحصد بل الزراعة بعامة ، الباحثة عن ابنتها فى هاديس العالم
السفلى فى الاساطير اليونانية والرومانية القديمة (١٨) . رامة هى أيضا
أم حورس أم الصقر ايزيس ، هى أيضا الامازونة ، المرأة المحاربة فى
ايرسطورة اليونانية ، هى نانا الهة القمر فى مدينة أور فى الاساطير
الأكادية ، وهى العزى عند طىء فى الجزيرة العربية قبل الاسلام (١٩) ،
التى هى عشتار عند البابليين ، إلهة الربيع والحب وحبشية مردوخ «
أو بعل اله الأرض والانسان فى بابل ، ونجمة الصباح فى عصر حمورابى ،
أفروديت عند الاغريق ، عشتار التى خبأت أدونيس (٢٠) (بعل) فى
طفولته فى الصندوق الذى أودعته برسيڤون ، بطلة أسطورة البابليين
رمز الخصب والحب والجمال ، أم الاله وأم بنى البشر ، التى تطورت من
صفات أرضية الى صفات سماوية حتى صارت الزهرة عند الاغريق . رامة
هى كل ذلك ، وهى أيضا النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة
المقدسة حتحور آلهة السماء ، البقرة التى أرضعت حورس فارتبط اسمه
باسمها ومن ثم أصبحت رمزا للأمم الخالدة ، وهى عابدة القمر القديمة ،
تلك العبادة الخاصة عند بنات الآلهة اللاتى يبذلن أنفسهن للبشر ، وقد
استفاض جيمس فريزر فى تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبرى يعنى
المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهى أيضا اسم لقرية صغيرة يعتقد
بأنها « رام الله » الآن . ويتحدث أرميا عن « صوت سمع فى الرامة » نوح
وبكاء مر ، راحيل تبكى على أولادها وتابى أن تتعزى عن أولادها لأنهم
ليسوا بموجودين » (٢١) . بل ان اسم رامة هو اسم لاكثر من قرية وأكثر
من مدينة ، وان كان يغلب على كل هذه المدن والقرى أن تكون فى مكان
مرتفع بشكل واضح عن مستوى الأرض ، فتبلغ هذه الأماكن حوالى ستة
أماكن فى العهد القديم (٢٢) . « رامة » أيضا اسم بالعربية مشتق من
فعل رام الشئ أى طلبه أو أراده ، وهى فى « الزمن الآخر » : « امازونة
القاهرة الغربية ، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء ، بدرعه القديمة
التى لا تصد شيئا . فروسية الاعطاء الجسدى بريئة وأولية ، تعود .
وتعود طاهرة من كل لوثة . . ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام »
(ص ٦٩) .

رامة لا تجاوز الأيام والأزمنة فقط ، يـل تجاوز المواقع
والأمكنة أيضا ، فالأمازونات المحاربات الاغريقيات القديمات يـمـثلن الآن
فى رامة فى مصر ، و « دولسينيا » ، حبيبة دون كيشوت فى رائعة
سرفانتس فى إسبانيا منذ عدة قرون ، هى نفسها حبيبة ميخائيل الطاهرة
الإخالدة . رامة هى أيضا « كيمى » الاسم القديم لمصر ، الأرض السوداء
التي كانت صاخبة بالطمى وزاخرة بالمعرفة وممتلئة بالنعمة والخير
والحب .

وتوصف رامة فى الرواية كثيرا بأنها الحمامة ، اشارة الى الطائر
الذى تحولت اليه ايزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التى اقتربت
من سيدها المتوفى ثم احتضنته و « أسلمت عليه بريشها فيثا وبجناحيها
نسيما » (٢٣) . وفى هيرابوليس السورية كانت الحمامة تقدم لأفروديت
حبيبة أدونيس (أو عشتار) ، وكان يحرم على الناس لمسها (٢٤) .

وتوصف أيضا بأنها « النورس الجارحة الجريحة ذات الجناحين
الكبيرين تطير الى داخل غرفته المظلة على الصحراء وتنقض عليه ، ضارعة ،
قادمة من البحر البعيد (ص ١٢٩) » ، وتوصف كذلك بأنها « البجعة
القهرية المستديرة البطن البيضاء ايزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة »
ص (١٧٤) . ان رامة توصف دائما بأوصاف الطيور خاصة ما يتعلق
منها بالجناحين . ففى الفقرة الأولى من الرواية : « كانت رامة تقف بالباب ،
فى الدفء المخامر ندية ، نضرة ، ثقيلة بجناحين كبيرين مطوين الى جانبها ،
تنظر اليه بابتسامة خفيفة من العتاب والمودة ، والضوء من خاف وجهها
يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم » (ص ٧) . لكن خصائص الطيور
ليست هى كل رامة بل أحد جوانبها فقط ، رامة ، توصف فى الرواية
كثيرا بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور النورس والبجعة والحمام) ،
وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة . اللبؤة — القطاة) ،
وبخصائص الانسان ورموزه (فهى أسبسا امرأة خاصة جامحة متفجرة) ،
هل يذكرنا ذلك الجمع بين هذه الخصائص بشئ ؟ هل تعود بنا الى شكل
ما أسطورى خاص بعينه ؟ الاجابة الجازمة هى نعم ، والشكل الأسطورى
الخاص هو شكل بين الشاروبيم أو الكاروبيم ، تلك المخلوقات المقدسة
التي وصفها حزقيال واشعيا وداود ويوحنا . « اشعيا النبى وراى مجدهم
ونطق بكرامتهم ، وحزقيال النبى نطق بكرامتهم ، وداود العظيم فى
الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين
ونطق بمجدهم قائلا فى المزمور « طائبا السموات ونزل وضياب تحت
رجليه ، ركب على كروب وطار وهب على أجنحة الريح » (٢٥) .

يقول ميخائيل في « الزمن الآخر » : وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذي تحيط به النيران والشاروبيم ، والتفت بي نراءك المورقتان المثقلتان بالتمر ، وسقطت فلم يقمني أحد الشاروبيم ، انخذلوا جميعا ساجنحتهم الهشة أمام سطوة الملك الشرير » (ص ٦٨) . وفي « أشعيا » تأتي دائما النيران مرتبطة بالصاروفيم : « طار الى واحد من الصاروفيم ، وبيده جمرة . ولما مست الجمرة فم أشعيا ، جاءتته الكلمات المعزية التالية « انتزع اثمك ، وكفر عن خطيتك » (٢٦) . وفي « الزمن الآخر » : « وكان يراه على الجبل ، عن كثب جدا ، أساريه ناعمة تحت عينيه الفائرتين يثب نازلا من صخرة الى صخرة وفاسه في يده ، ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلوات ، الدم على يديه ، سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف كأنه يطرده بحفيف جارح مصمم ، وعيونهم لامعة كالخرز ، وكانت حواليه بناته ، لا عداد لهن ، أجسامهن اللساء المدورة الحنيات قوية ، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة ، اباحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمان أجسادهن ، صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأنداء المذبذبة وسفوح البطون » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الذاكرة المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصية ، من ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر التي هي ذاكرة الرؤية ، تأتي أسراب الشاروبيم والصاروفيم التي هي في الرواية مرتبطة في أغلب الأحيان بالأحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان ، هذه الكائنات الأسطورية هي المماثلة للأسد رمز الحيوان الكامل في آشور القديمة ، وهي حيوانات الرؤية لدى حزقيال وأشعيا ويوحنا ، وقد ارتبطت منذ عهد آباء الكنيسة الأولين ، بالناحية التي يظهر فيها المسيح في كل من الأناجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات في قانس الأقداس ولكل واحد من الكاروبيم وجه انسان وتستخدم أجنحتها للعبادة ، لكل كروب الأوجه الأربعة معا على التوالي : وجه انسان ، علامة على الفطنة ، ووجد أسد ، رمزا الى المهابة والقدرة ، ووجه ثور ، كناية عن الخدمة بصبر واحتمال ، ووجه نسر ، رمزا الى السرعة في تنفيذ القضاء والتمييز الحاد من بعد . وهي رؤوس طبقات الخليقة الأربعة : مملكة البشر ، ومملكة الوحوش ، ومملكة قطعان الحقول ، ومملكة الطيور (٢٧) . ان الشاروبيم والصاروفيم في العقيدة المسيحية هي كائنات نورانية غير منظورة وغير جسدية تحمل عرش الرب ، لكنها في الرواية تعجز عن حمل ميخائيل حين يسقط .

وقد ارتبطت هذه الكائنات في تفسيرات بعض الباحثين بأبي الهول - السفنكس - المكون من وجه عذراء وجسمه أسد مجنح ، وقد عده يونج تمثيلا شكليا مشابهها لنمط الأم الأولى أو الأم المفزعة أو المفترسة ،

المستديرة البطن البيضاء ايزيس الفاتحة فاما ، بقرة القمر المقدس ،
(ص ١٧٤) .

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، والميلاد والاختفاء ، والرجل
والخفاء ، تظهرها الأساطير التي يستدعيها ممثلة في أساطير ايزيس
وأوزوريس ، ذهاب أوزيريس الى العالم الخفى ، العالم الأرضى ، عالم
الظلام ، وذهاب أورفيوس الى العالم الأرضى وهبوطه الى العالم السفلى
بحثا عن حبيبته وزوجته « يوروديكي » ، اختفاء ديونيسوس وظهوره
مرة أخرى وهو اله الخمر واخصاب الطبيعة ممثلة في الكروم ، الاله
المتصل بربات الغناء وعرائس الجمال وأفروديت وديميترا وأريادنى
حبيبته الخالدة ، نزل أيضا الى العالم السفلى يبحث عن أمه ، وعبد في
بلاد الاغريق وفي مصر وسوريا والهند وان اختلفت تسمياته ، كذلك
رحلة لوهنجرن الخاصة التي قادته فيها البجعة الى حبيبته الزا ، تلك
البجعة « الموتيفة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارسة لميخائيل ،
التي توجد في أسطورة لوهنجرن وفي غيرها من الأساطير الخاصة بميلاد
البطل التي اهتم أتورانك بتحليلها (٣٢) . ميخائيل أيضا دخل الى قدس
أقداس وانهار عليه المعبد وعرف كثيرا من الأسرار ، يونس أو يونان دخل
الى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسيلوس كنوز الأسرار . يمتزج
ذلك الماضي البعيد الأفق بماضى ميخائيل قريب الأفق نسبيا ، طفولته في
كوم الشقافة وغيط العنب بالاسكندرية ، واحتفالات ايزيس وأوزيريس
وحورس ، باحتفالات هيونسيوس الصاخبة ، الصقر بعناقيد العنب ،
برامة ايزيس القمر ، البقرة المقامصة الرمز القائم أبدا في مواجهة التنين
رمز الموت والاستحالة ، المطلق الموجود دائما محايثا وكامئا في عمق أغوار
فعل الحياة ، اللون الأخضر لون عينيها رمز الاخضرار ، الزراعة ، البناء ،
التجدد ، الحياة ، ايزيس ، اللون الأسمر ، لون بشرتها ، النيل الطمى ،
وسيلة الاخصاب والانبعاث ، في حين يكون اللون الأصفر هو لون الموت ،
لون الصحراء ، لون الهشيم ، لون الذبول لون الوثائق القديمة البالية ،
اللون الخاص بسست ، التنين ، الشر ، اليأس ، وفي حين تكون النار المنبعثة
من فم التنين ممتزجة باللون الأحمر هي لون الدم المستباح ، لون ورود
أدونيس وجراحه وشقائق نعمانه ، يكون اللون الأخضر لون عيني رامة
والأسمر طمى بشرتها والفضى ضوء حياتها الليلية المتجددة الصاخبة
دائما ، لون حياة مشعة دائما مبهجة دائما مضيئة دائما مطلوبة دائما لأنها
ليست موجودة دائما ، فميخائيل يعرف « أنه قد خاض معركته مع التنين
من وقت طويل ، وأنه قد وجد بالفعل صورته الجميلة وعانقها ، وأن
الصراع لم ينته ولن ينتهى » (ص ٣٥٩) ، ويعرف أن سست (الشر)
ما زال موجودا . فقد « كانت هذه الأسطورة تستثار في كل مرة تتعرض

فيها البلاد للغزو والشر ، وقد ظهرت في شكل أساطير وتمتيازات تبناها مغبيد أوزير في أبيدوس ، واحتفظت بها بعض البرديات المتأخرة . وقد خدمت غرضين : غرض ارضاء السامعين والمشاهدين بالرمز الى استمرار مشكلات ست ضد أوزير وأسرته ، وغرض ترديد اللعنات باسم الدين والقومية على الأعداء الأجانب الذين سمح لهم ست باجتياز أراضي الآسيوية وايداء مصر في كرامتها وتقاليدها ، (٣٣) . ان ست ، الشر ، التنين ، معطى بوصفه رمزا لتشتت وحدت البلاد وتجزئتها الى عدد من الأقاليم ، فهو الذي فرق جسد أوزير الى أربعة عشر جزءاً (وفي رواية أخرى ٤٢ جزءاً) ، وقد كان ذلك في العام الثامن والعشرين من جلوس أوزير على عرش مصر . هذه الأرقام ليست أرقاماً عشوائية في ثلاثية ادوار الخراط المكونة من ثلاثة أعمال كل منها يشتمل على أربعة عشر وجهها أو باباً أو تجلياً من تجليات رامة ، أو ١٤ عملية من عمليات البحث عنها ولم أشتماتها . ويبدو الرقم ١٤ أيضاً وثيق الصلة بليلة اكتمال القمر التي هي إحدى عباداته القدماهي ، وهي التي كانت ترتدى الفضة دائماً ، ثم ارتدت الذهبى بعد ذلك .

في « رامة والتنين » قدم الكاتب أربعة عشر فصلاً مكثفاً شامداً التقدير ، ثم بدأ في « الزمن الآخر » يهبط أكثر الى العالم السفلي ، عالم الواقع يستبطنه ، ويرصد كل جزئيات وأحداثه الصغيرة والكبيرة ، وهموم أبنائه ، ليبين العمال بذلك ثمانية وعشرين جزءاً . في العمل القادم يكتمل جمع تجليات ودوائر وشظايا « رامة - مصر » - التي هي في الوقت نفسه تجليات ودوائر وشظايا مينخايل في ٤٢ جزءاً لتكون درة رائعة دون شك من درر الأدب العربي الحديث .

نعتذر عن هذا الاستطراد ونعود مرة أخرى الى التنين ، ذلك الرمز الأسطوري الخاص ، المبعد المفرق ، ضرورة من ضرورات الحياة ووسيلة من وسائل استمرارها من خلال اتصال الصراع فيها ، بين الخير والشر ، بين النقص والاكتمال . هذا الرمز طالما أرق البشر الأولين ، وأقص مضجعهم ، وظهر في أحلامهم وأساطيرهم ومعتقداتهم الدينية ، انه الثعبان أبو فيس عدو رع في بعض النصوص المصرية ، الحية الضخمة التي تمثل العاصفة والظلام ، التي تحاول أن تعوق اله الشمس رع في رحلته اليومية المألوفة (٣٤) ، وهو التنين تعامت الذي يقتله مردوخ في الأسطورة الأكادية ، وهو لوثن الذي يذبحه بعل في الميثولوجيا الكنعانية ، وهو ايللو يانكاس الذي يقتله الاله - العاصفة بمسياعدة هو باسياس في الميثولوجيا الحيثية . وهو التنين الذي يتفوه بكلمات عظيمة ضد الرب ، ويقهر الشعب اليهودي ، ويحاول تبديل أوقات السنة ، في سفر دانيال :

ويظهر هذا الفن أيضاً في سفر يوحنا وأشعيا ، ويرتبط في التراث الدينى المسيحى بمارجرجس ، وفى أغلب الأحيان يخرج هذا التنين من الماء (٣٥) .

فى الرواية كثير من الرموز والتميمات الأسطورية ، لو حاولنا تتبعها لما انتهينا ، وكلها نتاج انصهار الأساطير الفرعونية ، والاعريقية والرومانية ، وأساطير بلاد ما بين النهرين القديمة ، وأساطير سوريا والهند القديمة ، والمعتقدات الأسطورية فى اليهودية والمسيحية وفى مصر الحديثة ، تواجهنا فى الرواية رموز القمر وعبادة القمر ، بيت الشعري اليمانية ، اسم البيت الذى تسكنه رامة ، المرتبط بالقمر ، المرتبط أيضاً بايزيس * فقد كان نجم الشعري هو نجمها الحارس ، كذلك نجد الشاروبيم والصاروفيم ، هتاف الهوسانا وصلابة البرمون الخاصة بتمجيد الله فى المسيحية ، احتفالات عابدات القمر وعابدات باخوس فى مصر وجزر كريت وأنطاكية واليونان وروما القديمة ، عشتار وعشتروت والعزى والأمازونات ، أفروديت وفينوس وايزيس ورامة ، البجع والحمام النوارس الصقور ، زهور السوسن ونبات الظل والصبار وشقائق النعمان ، بطليموس الثالث الذى يضبط المواقيت ويعيد الانتظام الى الزمن ومواقيت الفصول فى مصر القديمة ، احتفالات المصريين القديمة تقديم قرابين الأوز والسماك وسمك البلطى ، طائر الرخ ، طائر المستحيل يخلق دائماً ، الجعارين السبعة المقدسة تزحف دائماً وتتجدد دائماً ، طقوس العشق السرية التى طالما كانت تتم فى ضوء القمر وفى ظل كوابيسه ، التنانين والتياتين وصراع النور مع الظلام ، البرودة مع الشمس ، الفينيقي فى سوريا والفوينيكس فى مصر ، تلك الطيور البديعة الحمراء التى تحرق نفسها كل خمسمائة عام وتخرج من بيضاتها ، طيور العنقاء أنثى المستحيل ، وتمثل النار والشمس والاحتراق عمليات مهمة فى تجديدها ، العازر الذى يقوم من بين الأموات ، وأوزيريس ، ميخائيل مثل الله وكبير الملائكة الذى يحب البشر ويغار عليهم ويهبه الله سلطاناً أن يحارب التنين عنهم ، الماء المقدس والنار المقدسة أوزيريس وديونيسيوس وأرفيوس ، زاجريوس الاسم الآخر لديونيسيوس ، المسيح ، والعذراء ، حورس ، ماريا ، بسن وسخمييت وحتحور حاضنة حورس ، ربة الذهب والفيروز ، نوت السماء القديمة المتجددة دائماً * طقوس العشق الدائمة الخالدة ، وطقوس الموت ، وقرابين ذبائح الأثم ، وطقوس ذبائح السلامة .

ان ادوار الخراط فى تجميعه لهذا الحشد الهائل من الأساطير فى بوتقة واحدة بلا انقطاع ولا انفصال يذكرنا بالانسان المصرى القديم النهم للعبادة ، والوصول الى الوحدة من خلال الكثرة ، ومن التعددية الى

أجنحة العقاء تزل من السماء بنفح من البهجة ، ورؤوسنا تغوص في
السوسن الطافى على صفحة مياه الأردن متتابعة الرققة ، موجهها متصاعد
الايقاع مع الفرع حتى تضرب معاق مياه وضاء شاسعة الأفق ، بين
أكام شاهقة من أضعات ورق الورد الأحمر الطرى المهروس تتهاوى بعضها
على بعض .

» سأعرف أن أسنان التنين المنزرعة سوف تنبت في جديد بالف
تنين ، وأن النواة التي تصطبى بالحرارة ما زالت مطوية في أنسداها
الخضراء الكنيقة العضارة ، بعيدة المنال » (ص ٧٥) .

في هذا المشهد تبرز الحالة والحالة المضادة ، التحقق والسقوط ،
الامتلاء والفراغ ، الامتلاك والخواء ، الحلم وفشل الحلم ، اليقين بقتل
التنين ثم العنقاء بوصفها رمزا للاستحالة ، الفرع الرقراق الشاهق الذي
يضج بالموسيقى الكونية ثم أضغات الأحلام المكتشفة ، الورد المهروس
الأحمر ، شقائق النعمان ، جروح الحبيب ، دماء أدونيس التي توحى
بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى ، الذي يصبح في حالة ميخائيل
ممثلا في تجدد أنياب التنين المنزوعة مرة أخرى في دورة أبدية دائمة تدور
رحاها بين الممكن والمستحيل ، وتحيلنا بشكل حاد الى أسطورة كادموس
الذي نزع أنياب التنين ثم زرعها بارشاد أثينا فبرز في الحال رجال
مسلحون تطاحنوا فيما بينهم حتى قتلوا جميعا ما عدا خمسة منهم ساعدوا
كادموس في بناء كاديميا cadimia قلعة طيبة الحصينة الحديثة (٣٠) .
وقد كان فرويد ينظر الى التنين في الأساطير القديمة على أنه يرمز للآب
في نطاق تصويره لعقدة أوديب (٣١) ، فهل يمكن عد محاولة ميخائيل
الدائمة لقتل التنين (الآب) هي محاولة دائمة أيضاً لامتلاك رامة (الأم)
والامتلاء بها وحده ، وهل يمكن عد المثل الجاثم الدائم الحاضر أبدا
للتنين أمام ميخائيل تعبيرا عن ذلك الحاجز السيزيفي والتأنتالوسي الذي
يمنعه دائما من التحقق الكامل مع رامة ، ذلك الحاجز الذي يحاول
ميخائيل دائما أن يعبره من خلال دورة الأحلام والتصورات والرؤى
والذكريات والتخيلات الحاضرة دائما ؟ يقول ميخائيل : « الرأس الفخور ،
الذي يبقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبحنان لا حد له ، يختنئ
بشمار الآلهة ، ترقص حوله تسع رامات هن في دورة تشرتب الى ذروة
النصوص اللألاء ، ديونيزيوس مئراس الشمس البثل بروح أورقية ،
أثب اليه في طفولتي ، عبر استحالة البئر العميقة في سرايوم كـوم
الشقافة ، فأصل ، لكن أجده يقوم حرسا لا تغمض عيناه على بوابة التنين
الشامخة بجراشيفه وذيله الذي ضربته قاتلة ، ويخلق كالنسر بين عناقيد
النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية

الأم الجافية في مقابل الأم الحنون ، وهى الصورة الكلية للنمط الاول للام . وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن المرء يرغب أو يحتاج الى الدخول الى اللا شعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فإنه يكون فى الوقت نفسه خائفا مما قد يواجهه هناك من أهوال . وهيرا ، ملكة السماء التى كانت فى الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هى التى أرسلت السفنكس الى طيبة (وطيبة كانت مدينة غريمته سميلى ابنه كادموس طيبية) ، وقد كان أبو الهول أحد الوحوش الذين أنجيتهم اخيصدنا Enhidna ، تلك الأنثى الوحش الهائلة التى نصفها الأعلى نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة . ويذهب يونج الى أن هذا التركيب المزدوج يتفق مع النمط الاولى للام ، فأعلى يوجبه الجزء الانسانى الجميل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيوانى المرعب ، الذى يتحول الى حيوان مخيف من خلال عملية الزنا بالمحارم . واخيصدنا هى أم الكلب - الأم الأرض ، جايا التى تدرك مع تارتاروس التمثيل الشخصى للعالم الأرضى . وهى الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرعب : خميرا وسيلا والتنين وسربروس وأسد نيميا فى اليونان والنسر الذى افترس كبدا بروميثوس ، وهى كذلك التى منحت الحياة لعدد آخر من التنانين ، وأحد بناتها كان أورثروس الكلب الخاص بالوحش جيرون الذى ذبحه هرقل بواسطة هذا الكلب ، ومن خلال عملية زنا بالمحارم أنجبت اخيصدنا أبا الهول (٢٨) .

برغم كل ما سبق يعتقد أن هناك صلة ما بين الشاروبيم والصاروفيم والتصور الخاص بشكل أبى الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخالدة التى يخرج منها البشر كما عبر عنها الكاتب فى الرواية بأشكال عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى . لكن تصور الشاروبيم الذى يضم فى جسده واحد الانسان والحيوان البرى المتوحش (اللبوة والأسد) ، والحيوان البيئى المستأنس (البقرة) ، والحيوان الذى كان متوحشا وصار مستأنسا (القط) ، ثم الطائر المحلق (النسر - رفيق الشمس - الصقر - حورس) يبدو أكثر اقترابا من طبيعة رامة فى الرواية ، التى هى الأم والحبيبة ، البقرة المقدسة والقطعة المتوحشة ، المستأنسة والبرية ، المقيمة والمغادرة أبداً ، التى تماثل فعل الطيران فى البعد والقرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش . هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسطورى الخاص الذى يجثم على أنفاس الأحداث فى « رامة والتنين » وكذلك فى « الزمن الآخر » : التنين ، المطلق ، المستحيل ، البشر ، طبيعة الانسان وطبيعة الحياة المزدوجة التى أفرزت تنينا شريرا أو تنينا خيرا ، كما عبرت عنها رامة فى أحد مشاهد الرواية (٢٩) ، التنين الذى يظن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يعود من جديد : « وقد قتلنا التنين معا بأيدينا العارية المتشابكة فى عناق لا ينفصم ، رفرفة

الواحدية حيث الكل فى واحد والكل هو الواحد ، « فى كل مدينة ، مهما كانت ضئيلة الأهمية ، كان الاله المحلى يتحد مع معبودات أخرى قد أتت فى يوم ما من مدينة قريبة أو بعيدة . فعندما شيد رمسيس الثانى مقر اقامته الموجود فى الدلتا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان آمون موجودا بجوار ست ، عدوه اللدود فى الماضى ، وتوم معبود أون ، وبتاح معبود منف ، ومعبودات الدلتا مع معبودات سوريا وفينيقيا . . وفى منف كان هناك حى بأكمله يسكنه أهل صور ، فكان عبارة عن عالم صغير يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطيبة التى تسمى المدينة ذات المائة باب ، كانت جديرة بأن تسمى المدينة ذات المائة معبود » (٣٦) . ويعلق بيير مونتيه على ذلك قائلا « كأن لم يكن لدى المصريين آهة كافية فى بلادهم فراحوا يتعبدون لآلهة البلاد المجاورة لهم » (٣٧) . وهو تعليق ينبىء عن سوء فهم لطبيعة العقيدة والعبادة المصرية القديمة التى كانت أول توق انسانى واضح متجه بشغف نحو الوحدة والتوحيد . ان رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه الى حد كبير ، فميخائيل يستدعى كل أساطير العالم القديم المتصلة بالخصب والتجدد ، ليخلق أسطوره الخاصة ممثلة فى رامة عقيدته الأنثى الخالدة وعالم الإمكانيات الأولى كما يقول يونج ، الدائرة المحتشدة بالصور التى تزخر بكل مظاهر الخلق ، تهدد الطفل المقدس بصبر منتظرة تحققه الواعى ، هذا الطفل هو بذرة الكلية ، وهو فى حد ذاته مميز من خلال رموزه الخاصة (٣٨) ، « فى ثنائية رامة وميخائيل استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليسبح كأنما هو جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصرا له ، وغاص فيه الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير احالة ، أية احالة ، الى زمن ما » (٣٩) .

ان طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هى طريقة تعامله مع رامة نفسها ، لأن رامة هى أسطورة العالم الخالدة فى نظره ، وهى الطريقة نفسها التى بنى عليها ادوار الخراط روايته أيضاً ، لطريق الاداء الفنى يتعاقب مع منظور الرؤية فى تفاعل حميم ، عبر عنه الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذى هو قناعه الخاص عن معانى الكون والوجود والحياة والذات منصهرة فى كل ما سبق ، والأبواب الأربعة عشر التى تتكون منها الرواية كل منها مدخل الى عالم رامة ، كل منها يتكون من فصول ، كل منها يحتوى على حشد متقدم مقطر من عالمها ، الباب أحد المداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضر فى التصوف الاسلامى ، يقول وليم بليك : « اذا تم تنظيف وجلاء أبواب الإدراك ، فان كل شيء سوف يبدو للانسان على حقيقته ، لا نهائيا » (٤٠) .

ان عالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خلال التراوح بين عالمين يصطرعان دائماً : الأرض والسما ، العاطفة أو الغريزة والعقل ، محاولة عبور الصراع والكثرة الى الوحدة ، محاولة ايقاف منظور الزمن المتتابع ، الهرب من شباك التحولات وشراك التغيرات التى هى فى قلب أغماق فعل الحياة الى قطب يجمع النقيضين ، قطب لا يعرف حدودا بين الموت والحياة او الميلاد والانقضاء ، لانه قطب الخلود والبقاء الأبدى والازل السرمذى ، قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن * وحول هذا المدى وداخل هذا النطاق وفى أعماق هذا الأفق وفى طبقات هذا المنظور تشكل وعى ميخائيل وتشكلت أسطوره الخاصة من خلال رامة ، « كأنه كان يشترك الى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات « تاريخ » تراثه ووطنه وعالمه المبعثر - بالصورة التى رآها هو ، والمكتشف متجزئا فى وقت واحد فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز * كان تاريخ التراث والوطن والعالم مبعثا ، ومكتفا فى جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده الفردى الخاص ، الى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير ، وأحس فى تلك اللحظة أن اسمه قد نودى للمرة الأولى فى الحياة « باللغة المناسبة » ، فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا » (٤١) * ان رامة لا تقف فى الرواية كوجه مقابل لميخائيل أو ضد له أو نقيض لصوراته ، فهى هو وهو هى ، هى مرآة يرفعها يعبر من خلالها بشكل رمزى عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والانسان *

الأسطورة الخاصة - العقيدة الخاصة (أفق التذكر القريب) :

ليس هناك أى انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التى يستدعيها ، فأسطوره الخاصة مشتقة من الطقوس التى يؤديها والطقوس التى يحاول الهرب منها ، ومتشكلة من عقيدته الخاصة التى يبثها فى كل موقف وكل سلوك ، عقيدة ميخائيل المتمثلة فى تساؤلاته الدائمة عن معنى العدالة والحب والحرية * يقول ميخائيل : « هذا البحر يحلم بك ، كما يحلم بصحراء وديعة وكامنة الشراسة ، الا شمس فيها ولا نهاية لأفقها * * * تعصف بى وتقلب ، الأيام والشهور والسنوات ، ولا شئ يتغير ، الحب مصون ، يزداد سطوعا ، ويتقد بلا خفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين خدمة هذه النار ، لا يصلك اضطرام شعاليها المتطايرة اللاذعة الأسنان ، صوتها ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، ويملاً على كل طريق ، صوتها ، صوتك ، صوتى ، كيف أنطلق باسمك ؟ كيف يمكن أن أنطق باسمك ؟ بكل الأصوات ، من العواء الموحجوع فى الأحشاء

الحيوانية الى لهمس لوثير ، من حشجة القلب المختنق الى النجوم المتقطرة بدم شفاف ، من الصرخة التي تعض عليها الى النداء بيأسه الرقيق ، كل الأصوات ، شوق معتم مكتوم مليء ، عقدة غليظة الجبل ، مزدحمة بنوع من الجمر المتلظى المطمور ، أضرم على الجمر قبضتي بلا انفكاك وقبضتي عليه رماد أبيض كثيف ساكن الطبقات » (ص ٤٥) .

ويقول : « أتحدث اليك وأنت غير متحركة بعد ولكن موجودة ، وأنت هناك حاضرة على الفرقة ، وأنت معي في قمقم حبنا ، على السواء » (ص ٩١) . ويقول أيضا : « الشيء الذي أعرفه تماما ، أنه منذ البداية والى نهاية غير مرئية ولعلها غير موجودة ، حديثي موجه اليك أنت ، وأنت وحدك . بيأس - له وجه الأمل المخفى - من أنه سيصل اليك يوما ما ، وانك ستعرفينني . كان يقيني كاملا أنني لن ألتقي ردا ، أبدا ، وأنه لم يحدث أبدا ، هذا الوصل الذي هو حب ومعرفة ، معجزة الزمن الآخر أنه قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، بقعة محرقة النور ستظل أبدا في بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر اليها » (ص ٩٢) .

ان الحب الكامل الذي لا يتحقق في هذا الزمن ، بل في الزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازم ، ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لعقيدة ميخائيل ، العقيدة التي تقوم وتتكون من خلال المعرفة ، الحب من خلال الحب ، تيار غنوصي كوني شامل سيطر عليه وأجج حياته : « وحشية حبي أذكرها ، ومجده لا يغرب » وحتى لو كانت هذه هي النهاية ، فأنني هكذا أوجد ، بها أوجد » (ص ١١٨) . حياة ميخائيل هي توتر دائم بين المطلق والنسبي ، المؤقت والخالد ، العابر والمقيم ، المستحيل والممكن . وقد اختار ميخائيل لطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم المستحيل . وحب الذات لدى ميخائيل يذوب في حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التشوف الوجودي والنوق الغلاب في أن يتحقق هناك معه من خلال نفى كل مظاهر الظلم والقيود والكراهية السائدة في العالم ، والنداء الدائم المقيم . الصرخة هو وسيلة لهذا النفي ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحياة :

« قال لها : الا تسمعينني أناديك ؟ ألم تسمعينني ؟ قالت ، طاطعة : لا ، لم أسمع » .

لم يقل : فقط لكي أسمع - أنا - وقعه ، هذا النداء ، والحنو في جرسه ، في تحدير نغمته ، ونأيمته الناعمة في هدأة الليل ، فقط ، لأنني

أفتقد أن أناديك وأنت على مسمع ، فتردى ، أو تصعدى الى • كان الخرس
الذى يطبق على رققة القلب قد ثقلت وطأته • قالت : لا • لم أسمع •
فى ردها لوم ، رفض للوم ، ونفى لعبت الرومانتيكية كله •
قال لنفسه : أعرف أن النداء ، فى آخر الأمر ، لا وزن له • لا معنى
له • ليس من شأنه على أى حال أن يسمع • هو موجود لأنه لا يسمع •
(ص ١١) •

وأىضا « أن يحدث • أن ينفصم القيد بصوت سقوط السماء •
طلقة الرعد الواحدة ، تنقسم بها نفسه ، وتتفتت ، رماد الشهب • انفصام
كل شئ • الانقطاع عن العقل ، انشقاق الزمن ، انقضاض القهر ، هشيم
الواقع يتهاوى • الانطلاق ، الاختراق الى قلب الحقيقة تدميرا للحقيقة •
قصف ضربة الرعد غير المتكررة تتقوض لها كل الأركان الهشة التى كانت
تلوح سامقة الأعمدة وطيدة الصخر • على الحافة المسننة لهوة الانفكاك
الغائرة السديم ، تشدنى غواية السقوط فى اطلاق الاسم ، صرخته •
(ص ١٨) •

ان الرواية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل
الكلام بما فيها من أفكار وتصورات وأحلام وتهويمات ، ومرحلة ما بعد
الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة وأثناءها أيضا) بما فيها من فعل
وممارسة وطقوس • وحين تضغط مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها
من أحلام وذاكرات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متنوعة متصارعة
فى الزوايا ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه ،
ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجى) مرتبطا بمستوى العقيدة
(الفعل الداخلى) • ينادى رامة ويبعث عنها ، يصرخ طالبا اياها ، يخلقها
من خلال الكلام والكتابة واطلاق اسمها والصراخ عليها ، من خلال نشاطاته
الخارجية المعبرة عن عقائده الداخلية يكتشف ذاته • ان الكلام واطلاق
الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جذورها الضاربة فى
الأساطير القديمة أيضا • فى الأسطورة ، كما يقول ارنست كاسيرر ،
تصبح الكلمة فى حقيقة الأمر نوعا من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل
الكائنات وكل الأفعال فى كل العوالم الأسطورية التى يمكن تتبعها ،
وهناك استبصار دقيق الى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، موجود
فى عديد من الأساطير القديمة ، فى أسطورة معروفة تغرى ايزيس اله
الشمس روع أن يكشف لها عن اسمه السرى ، ومن خلال معرفتها بالاسم
تمتلك قوة تفوق قوته وقوة غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يمنح عدة
أسماء وكل اسم ينقل خاصية خاصة ، قوة مقدسة جديدة • وقد لعبت
هذه الدوافع دورها أيضا فى المذهب المصرى المتعلق بالروح والخلود •

فأرواح الراحلين وهى تبدأ رحلتها الى أرض الموتى يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيائية كالملبس والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التى تتكون أساسا من أسماء حراس بوابات العالم السفلى ، لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين (٤٢) .

لقد كان ميخائيل ينادى رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يعتبرها ايزيس وعشتار والعزى وفينوس والأمازونة ومنى الرؤوم وماريا وغير ذلك من الأسماء ، ومن خلال إطلاق هذه الأسماء كان يستحضرها حية فى ذهنه ، ومن خلال استحضارها حية كان يخلق عالمه الخاص معها . ان الاسم هو قوة واقعية ووسيلة حماية فى المسيحية ، الكلمة التى كانت فى البدء والتى هى الله ، والكلمات أعطاه الرب فى ديانات الكورا الهندية وسيلة ليتحكم بها فى الأشياء ، ولدى هيجل كان سلوك الانسان الاول هو إطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسماءها استطاع أن يمتلك العالم . انها الكلمة - اللغة التى تكشف فى الواقع للانسان عن ذلك العالم الذى يصبح أكثر قربا بالنسبة اليه من أى عالم طبيعى آخر ، والذى يلمس أفراحه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى (٤٣) . الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضار رامة بوصفها رمزا ، تضاف اليه الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بعدها . الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الطقوس ، الصورة والكلمات واللغة غير المنطوقة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة . من خلال اللغة والأسطورة التى هى لغة خاصة ، والحلم الذى هو لغة خاصة ، والذاكرة التى هى لغة خاصة ، والسؤال الذى هو لغة خاصة ، والشكل الذى هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التى هى أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتساءل بها فى « رامة والتنين » : « هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء ؟ نعم ، مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » . ان ايقان ميخائيل بالمستحيل هو الذى يدفعه الى قهر المستحيل ، وايقانه باستهالة هذه الأشياء لا يعنى يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول اليها ممكن ، ربما تم ذلك فى الزمن الآخر ، لكنه ممكن . ويقينه بوجود هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بإمكانية الوصول اليها ، يجعله يتساءل مستنكرا متحديا رافضا : هل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ . ان ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ، لصار شخيبا آخر يمشى فى الزمن ويلقى به فى نهاية أية دورة من دوراته . ايمان ميخائيل هو أن « الكلية ، الإطلاق ، النهائية ليست هبالغة ولا اغراقا

ولا صورة من صور الكلام . هي حقيقة بسيطة ، على مستوى معين . لا تأتي انطلاقاً من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بذاتها . ليس النسبية هنا مجال ولا سياق ، (ص ١٣٥) . لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية في الرواية ، تنقسم . فهي تعيش في ماضيها وهي في حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصل من السنوات ، وهي تعيش في أساطير الأقدمين التي تفصلها عنها آلاف السنوات ، وهي شخصية منقسمة أيضاً على مستوى السمات والخصائص ، تتذكر نفسها في أوقات انتصارها وأوقات انهزامها ، أوقات ساديتها وأوقات ماسوشيتها ، أوقات انبساطيتها القليلة وأوقات انطوائيتها الكثيرة . لكنها أبداً الشخصية نفسها بصراعاتها ونواقصها ومظاهر مجدها واكتمالها ، لا فاصل بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انهزامها وانتصارها ، كل ذلك في آن واحد . ان ميخائيل انطوائي الطابع ورامة انبساطيه ، ميخائيل انطوائي مع العالم انبساطي مع رامة فقط ، وجزء كبير من انبساطيته معها هو في اتجاه الانطواء ، أي يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الانسانية الخصبة ، العالم الخارجي يبدو طقساً مضاداً يناصبه العداء ، في الباطن تتوهج الأحلام وفي الظاهر يشعر ميخائيل بانسكاره .

« قال : البهجة تحدث وتمضي كالحلم غير المتكرر كالشمس في الليل . وشمس الحلم في الليل تسطع حارة وسوداء وحوافها حادة . وألم البهجة لا يطاق . أما القتل فمتكرر لا ينقضي ، والذي يتبقى هو الليل الطرى الثقيل ، قهر الأمم التي بلا وطن ، الجوع في قلب الوفرة المهذرة ، والانهاك ، لظماً وانتهاك الأطفال ، والقلب الذي يبكي وحده لا يواسيه أحد ، ومياه النيل التي تفيض وتدجن وتلجم وتتلوث قدسيته ، والغرباء الذين اقتحموا الديار وسحقوا فصوس القلب في الرمل ، والزراع قد هجروا الأرض بحثاً عن اللعب والخداع الالكترونية ، وتركوها للمخرب والدود » (ص ١٤٩) .

يبدو واضحاً بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو هم عام ، هم يكمن في عملية الشعور الجارف بالنقص والفقد والتشوه الكامن في الواقع الخارجي ، هم وعذاب مقيم ينبثق من شعوره المضطرب والصاحب المؤرق دائماً بأن التنين ما زال قائماً مسيطراً ، وأن الشر ما زال منتشراً ، وأن الجذب هو السائد والفراغ هو المهيمن ، وأن أي محاولة للاتصال غالباً ما تسقط في وهدة الانفصال ، وكذلك « لأنه يعرف أنه مهما لج به الوجد ومهما شطبت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك آلهة » (٤٤) .

وأيضاً قوله « كنت أظن أن السعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العدالة — فى نهاية الأمر — ممكنة » . الآن فقط عرفت المستحيلات الأربعة ، (ص ١٥٠) .

اننا نواجه فى الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية وراماة السماوية ، رامة منقسمة وميخائيل منقسم ، رامة فى حالات الصفو غيرها فى حالات الجفاء ، فى حالات التناثى تكون رامة شخصية أخرى : كان صوتها الآخر ، صوت الأخرى منها ، عميقاً خفيضاً ، طفلياً ، ومحملاً بتراث فادح منكور ، وليس فيه أدنى شكاة ولا استنجد ، وكان عجزه أمام هذا الصوت ، أمام هذا النوم ، مطبقاً وكاملاً (٢٤٦) . ان ميخائيل يعيش الشئ وضده فى الوقت نفسه ، هو الفكرة ونقيضها ، ويحاول دائماً أن يصل الى مركب النقيضين ، انه يؤكد دائماً أنه حتى لو كان الخلود خدعة والديمومة حلم طفولة لا تريم فانهما معه بلا انتهاء ، فيتساءل بالحاح : «الخلود خدعة ؟ الديمومة حلم طفولة لا تريم ؟ هما معى بلا انتهاء » . هو أيضاً مثول الصمت وسقوط الكلام والحيطان القديمة لا تنهار ، (٢٥٩) .

قال ميخائيل لراماة : « العدالة ليست شيئاً انسانياً ، وليس الحب انسانياً ، وليس الجمال انسانياً ، هذه أشياء نقية بطبيعتها ، صافية وطارهرة ، مطلقة اذا أحببت مادمت قد ذكرت هذه الكلمة » . أما كل ما هو انسانى فهو ملتبس وملوث ، المشكلة أننى لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً الا بما هو انسانى ، الا بما هو داخل الانسان ، ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون عن رضى وطواعية والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ، عن متعة أرضية أو باسم مطلق ما أيضاً ، مطلق يروونه أعلى من كل الآثام والجرائم » (ص ٢٧٤) . ان تساؤلات ميخائيل الدائمة عن الحب وعن العدل وعن المعرفة هى تساؤلات عن أشياء يعتقد انها أقانيم الوجود الكبرى ، انه يؤمن ويرتبط بكل « ما هو مقوم للانسان ، حرية التى لا يمكن أن تهدر ، توفقه الى العدالة والى الجمال ، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونية المحتومة كائنسان ، وقدره المجيد فى مجابتهها ، تكافله الرحيم مع رصفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون ، كلها لب حقيقته المغلفة ... وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها الى جوهر الكنز المرصود » (٤٥) . ان المستحيل فى عقيدة ميخائيل ممكن ، والبعيد قريب ، والغائب حاضر ، والناهب مائل ، والانسان قادر على الوصول الى المطلق والكامل ، وعلى الخلاص من الفوضى الضاربة فى كل شئ ، ومن النظام ، المعكوس للأشياء ولنطق الأمور ،

تلك الفوضى المائلة في الشر القابع المتوفر المتحفز في كل جنبات العالم ؛ وفي القتل المنطلق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ؛ في العبث الذي يقع ميخائيل كثيرا أسير قبضته ، والا جدوى التي كثيرا ما تحكم وثاقها حول عقله ووجوده فيصرخ . ولكن في لحظات اليأس والعبث يؤمن ميخائيل بالتجديد والديمومة والمعنى وراء اللا معنى ، والنظام خلف الفوضى ، وهذا هو ما يعطى لحياته معناها ، ولوجوده دلالة ، ولعقله يقظته ونشاطه الدائم المتوثب . لكن الوصول الى مناسط الكمال ليس بالأمر الهين أو اليسير ، فكيف يكسر ميخائيل طوق دورته المحكم ، وكيف يصل الى كمال دائرته اللا نهائي ؟

نقص الصورة وكمال الدائرة (أو البحث عن الماندالا) :

« الزمن الآخر » تجربة فنية كونية شاملة ، تجربة حسية شبقية تخلع صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصامتة والحية ، تجربة عشق وحس صوفية ، وإيمان بالمعرفة الغنوصية من خلال العشق ، وتجربة خاصة في الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل المفردات المكونة لهذا العالم الخصب .

يبدو هذا العمل قريبا من الأعمال التي سماها يونج بالأعمال الكشفية ، تلك الأعمال الغريبة التي تشتق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة في عقل الإنسان ، وتشير الى زمن الماضي المستحيل ، وتوقظ فيه عالما إنسانيا خاصا يتضمن صراع النور والظلمة ، خبزة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الإنساني ، وقيمة الخبرة وقوتها مغلطة من خلال ضخامتها وقداحتها ، انها تنبثق من الأعماق اللا زمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ، وهي تتجاوز معاييرنا الإنسانية للقيمة والشكل الجمالي ، وتسمح لنا بالدخول الى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها (٤٦) .

يبدو الزمن الآخر هو الزمن المضاد للزمن الكرونولوجي الخطي المتصل ، انه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا ينقضي . الزمن هنا قطعة واحدة ، مفتوح دائما وامتد ومتصل ، وانقضاؤه لا يحس لأنه . هذا الانقضاء . غير موجود . يدخل ادوار الخراط في الزمن الآخر منطقية ما تجت الشعور ، حيث المياه الهائجة المتدفقة الماثية للتفجير تعبت القشرة الرقيقة شديدة الهشاشة . ما زالت « الزمن الآخر » مثلها مثل « راية

والثنين : « أساسا ، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكونى العميق ، الرغبة فى كسر أسوار الوحدة والوصول الى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب » (٤٧) .

ان الرواية فى جوهرها تدور فى فلك الصراع الذى يحتدم بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ، الطقس كما يمثله الواقع بكل ما يضج فى أعماقه من مظاهر نقص وقصور وانحلال وتشوه وسقوط ، والطقس المقابل المأمول ، الحلم بكل ما يضىء فى آفاقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ، ثمة دورة متكررة تدور فى فلك الطقس وفى جنبات الواقع عبر عنها الكاتب من خلال التكرار الطقسى للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التى قد تختلف فى مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك فى مضمونها ودلالاتها ، فى الفقر والعوز والحرمان والاحباط الكامن الظاهر فى كل كلمة ، فى فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب النقود لسد ضرورات الحياة ، فى الامكانيات المهدرة والأحلام المحطمة والامنيات المهشمة ، وهى تتكرر بشكل يؤكد ضرورة لخلاص منها واستبعادها ، والكاتب يستخدم لايصالها لغة سردية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الاعلام ، لغة مجففة مصمتة باردة تقريرية بلا انفعال ، وتقوم فى مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأمل الحلم التشوف الطلب ، رموز وصور الخصوبة والتدفق والتوهج والامتلاء ، واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية موشية محلقة متفقة مع طبيعة الخبرة ورخابة أفق التصورات . ان الرواية كما قلنا تدور فى فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والهدف الأساسى لحل هذا الصراع هو الوصول الى الماندالا ، الاكتمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

ان الماندالا التى وصف بها ميخائيل حبيبته رامة فى « رامة والثنين » ما زالت هى أيضا أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة « الزمن الآخر » ان لم تكن هى أهم محاوره على الاطلاق . ان الماندالا هى الدائرة السحرية التى تمثل بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية (٤٨) . انها وسيلة لتحقيق وحدة جديدة بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين المتناقضات ، وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الفنى . وقد استنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا هو رمز ليس مشبها من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم ، ولكنها نمط أولى نشأ داخل النفس الانسانية ذاتها (٤٩) . وفى هذا التصور تبدو سوزان لانجر وثيقة الصلة

فى تصوراتها بتصورات يونج . ومحتويات الماندالا ترمز لجوانب من المذاهب الدينية فى الهند القديمة كالاشراق والبعث والتنطهر من الجهل ، وكل ماندالا تمثل مبادئ أساسية للعالم كالاستقبال والنشاط والتوتر الكلية . وتخيّل الماندالا ، بصريا ، يشتمل على توحيد المرء مع هذه المبادئ . واليوجى يستخدم الماندالا بوصفها أساسا للخيال البصرى . وهو أيضا يجعل الماندالا جزءا أساسيا من طقوسه الدينية ، ويعبرها مسقطة على أجزاء جسمه . وعندما نأخذ الدائرة مثلا ، فإنه يتم تفسيرها فى حالات كثيرة على أنها حالة من الوحدة أو الاكتمال (فى مقابل التعدد والنقص) ، أنها السماء فى مقابل الأرض ، الذات باعتبارها كلية الروح فى مقابل الجسد ، الكلية ، النهائية ، الاشراق . وقد تجلّت الدائرة على أنها الرمز الصينى لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) فى النظام التاوى والهندي القديم (٥٠) ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها ماندالا الهند والتبت ، زهرة اللوتس فى مصر القديمة ، ولدى الهندوس والبوذيين ، والهالة التى تخطط بالقدّيس فى الديانة المسيحية ، وعجلات الشمس فى الحفائر الصخرية من العصر الحجري الحديث ، أنها رمز للسماء والأثير والعقل والفكر والشمس والوحدة والكمال والخلود ومبدأ الذكورة النشط والسمع والصوت والتحقيق (٥١) .

ان ميخائيل يتبع فى الوصول الى رامة وامتلاكها طريقا اولبيا حلزونيا أسطوانيا له صفات التطور والنمو والتعميق والدوران والحركة ورأب الصدع والتنفس والذات المتحركة أبدا فى الطرق الصاعدة والطرق الهابطة . وفى كل مرة يظن فيها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل الى كمال الدائرة ينتبه الى ذلك الوهم الذى عاش فيه بعض الزمن ، لأنه دائما يسعى الى الكمال والى كمال الكمال : « لم يقل لها : لأنك - حتى عند كمال التحقيق - تبقيين شوقا غير متحقق تماما ، وفى أضواء لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك أنت دائما متقدمة ، متوهجة فى سريرتى » (ص ١٩٩) : فمع البحث عن الماندالا فان الكمال يعنى الانتهاء ، وكمال الشيء قد يكون غايته وانتهاه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائما فى توق دائم لكمال أكبر وعبور مستمر لحدود الدائرة الى دوائر أكبر . هذه الحركة المستمرة الهاربة دائما من النقص والفقد الى الكمال والوجد لها جذورها فى الأساطير القديمة ، وهى تتعلق بتلك الخبرات الخاصة بسقوط الانسان الأول من الفردوس الى الأرض ، من حالة التكامل الى حالة الانفصال . وسعى الانسان دائما الى العودة الى ذلك الفردوس المفقود . وأساطير التكوين فى كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الانسان من فضاء سديمى لا نهائى ، ثم مع ابتهاك الانسان لارادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس . يتعامل

ان دائرة الطقس / اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل
الخارجي ، لكنها كامنة أيضا في عمق أغوار نفسه ، في طقوس حياته
التي يحاول أن يكسرها من خلال الحلم والذاكرة ، في قلب اليأس
المضروبة دائرته باحكام كامل وفي قلب التمرد الأحرق الذي لا يتوقف
عن اختراق الدائرة ، في وثب وسقوط متكرر بلا نهاية . في اليأس
المقاتل « (ص ٥٨) . ان ميخائيل يستعيد رامة دائما ويكررها ، وهي
دائما أبدا غير مستعادة كاملة وغير مكررة .

ان المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الابداعي هو مفهوم التزامن
وليس مفهوم التتابع ، مفهوم التجاور وليس مفهوم التدرج أو الترتيب .
يستعين ميخائيل بالذاكرة في استعادة رامة كاملة ، يتحدث عن ذاكرة
الأيدي وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الرائحة ، الذاكر الكلية
التي تستعيد خبرة كلية في موقف كلي ، يقول ميخائيل : « اذا استطعت
أن أقهر الذاكرة فكيف أفعل بذاكرة الجسم ؟ شفتاي وحدهما ، لا أملك
لهما ردا ، تتذكر جانب عنقها الخفى النعومة ، ويبدأ وحدهما تتذكران
دوران النهد وثقله الهين المطواع وانحدار جسمها الى البخر الملى الذي
يضيق ، باحكام ، ويتهضم ، لكى يزدهر ويتفتح ببذخ الردفين اليانعين ،
فوضى الذاكرة الفيزيقية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تستعصى على التناول ،
وعلى التحكم ، وعلى الارجاع الى الوراء ، وفيها تمرد وصلف لا يستذل »
(ص ٢٣٩) . ان ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيقية في استعادة رامة ،
أو في أن يعود هو اليها وأن تعود هي اليه . وكذلك يستعين بأنواع الزمن
التالية في رصد المتغيرات الطقس والطقس المقابل ولعمليات الصراع
بينهما :

١ - منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة .
وفي الفن التشكيلي ، وفي التصوير بصفة خاصة ، يستخدم مفهوم
المنظور المعكوس لكي يدل على قلب الفنان للمعايير الخطية في المنظور
التقليدي ، وهي التي تؤدي الى رسم الشيء القريب كبيرا والشيء
البعيد صغيرا . وفي المنظور المعكوس يتم رسم الأشياء البعيدة
كبيرة والقريبة صغيرة ، ويمكن وراء ذلك بعض القيم الرمزية
والدلالية (٥٤) . في « الزمن الآخر » كانت الذاكرات البعيدة ،
الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة وواضحة التفاصيل
وشديدة التبلور ، كانت الرموز الأسطورية ، والتراثية ،
والشخصية ، حاضرة في ضوء ساطع من خلال تذكره الحاد لها ،
ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص في الزمان والمكان .

٢ - منظور الزمن المرآوى ، منظور عملية الادراك فى الحاضر القريب ، المنظور الذى يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما يطرأ عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث : أحداث سبتمبر ، غزو لبنان ، مذابح الأطفال والنساء فى صيدا وشاتيلا ، أحداث المنصة ، الانفتاح ، الهجرة وترك الأرض ، الانفصال السائد بين الناس بشكل حاد . . الخ ومنظور الزمن هنا ليس مرآويا خالصا لأنه يشتمل من قبل ميخائيل على فعل الرصد والادراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ، وعلى التفاعل مع الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا ويروضا مما كان عليه الأمر فى « رامة والتنين » .

٣ - منظور الزمن المتعدد الأبعاد ، وهو المنظور الذى لا يعترف بالتغير بل بالديمومة ، بالخلود والهروب من الزمن ، حيث الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامى يتقدم عبر مجرى محدد لا يمكن توقعه ، وزمان الحدث السرمدى حيث كل الوقائع والموضوعات والعمليات متحدة ، وهو الزمن الذى يصل اليه الانسان - عند برجسون - بالحدس من خلال الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية ، انه خبرة مباشرة مع الحقائق السرمدية واتصال لا عقلانى مع الديمومة النقية ، حيث الحدوس اشارات فقط ، تخفت وتومض ، ولكنها تلقى الضوء على الواقع الذى لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل وحده (٥٥) .

٤ - منظور الزمن الآخر ، وهو الزمن الذى يجاوز كل مظاهر الزمن السابقة ، انه زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن وزمن معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل فى مقابل زمن اللحظات المتتالية ، هذا الزمن لا يستعبد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ، زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الخلود ، زمن لا تضيئه ومضات تخفت وتبرق ، بل حالة تضىء كل شىء فجأة كما كانت فرجينيا وولف تقول دائما : « ليست هناك فى هذا الزمن نقطة تنشأ أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها حقوق متساوية فى المثل ، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس ، وهو « انتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هى الأبد » (٥٦) ، هو زمن المعرفة الكاملة ، زمن الفهم الكامل ، زمن الحب الكامل ، زمن الادراك اللا نهائى ، زمن العدل الكامل ، زمن الوعى غير المحدود والحلم غير المسبوق وغير المنتهى ،

زمن التحقق الكامل والوجود الأكمل ، الزمن الذى تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة ، هو زمن بلا زمن حيث « هذه اللحظة البخاطفة » ليس فيها زمن ، تحدث فريدة كل مرة ، لا تتكرر ، هى الباقية ، هى الأبد ، هى المطلق ، وعن يمين ويسار هناك النقص ، والبحث ، والعنى ، والاستحالة والجفاف ، الذبول ، حولنا ولا يمسينا . نور المعرفة ، الحب فى الأول والآخر ، ساطعا يذيب شائبة الزمن » (ص ٣٦٧) .

« الزمن الآخر يعيشه كل منا ، اذا ما استجمع فى نفسه شعورا بالوجود لأى منظور ، ووهبهما ، أى المنظور والتجربة اطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر » (٥٧) .

ان تجربة الشكل الدائرية فى الرواية جزء من تجربة الحياة ، وتجربة التصميم والتنفيذ جزء من أفق العقيدة وفضاء المفامرة ، وتجربة التكرار تكمن فى عمق أعماق المحاولة الجموح الهائجة الدائمة المداومة المتوئبة المتأججة المتقدة الحرون الطامحة للخروج من العرض الزائل المتغير المتبدل المتبدد المتحول المتغير المنسوخ المنقول المتباعد المتجاور المنفصل المتتابع التاريخى . ووظيفة التكرار كما يقول شتراوس هى أن تمنح بنية الأسطورة جلاءها ووضوحها (٥٨) . وتشتمل الكتابة عموما - كالأسطورة - على الجانب المحكى والجانب الأدائى ، على العقيدة والطقوس أيضا ، ان الشذى والهالة والجو المميز الخاص بالعمل الفنى وصدقته كما يقول ولتر بنيامين (وكذلك الأصالة) تربطه بوظيفة طقسية ، وإذا فكرنا فى هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديدا فى سياقها السحرى والدينى سنجد لها محاولة لاحداث اتصال مع نقطة خاصة بالأصول ، ومع مصدر القوة والابداع ، ومع اللحظة الأصلية للوجود الكامل . فى هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفنى ، وكذلك قد تكون القراءة النقدية أيضا نوعا من النشاط الطقسى (٥٩) . ان الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع ، اختلاط الماضى بالحاضر واختلاط الجزء الماضى ، من الماضى (الجزء الأول منه) بالجزء الثانى ، ماضى الماضى وماضى الحاضر وآتى الحاضر ، كلها دورات خاصة دارت فى فلك « الزمن الآخر » ، وكلها فى نظر ميخائيل غير موجودة ، كلها لحظة واحدة هى الآن ، هى الحاضر ، هى ما وراء الزمن والحاضر الآن . ومن خلال حركة حواس وحركة ذاكرة وحركة وعى وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل

رامة وأعادها اليه . ومن بين كل هذه الحركات يقف الحلم صনوا للذاكرة بل متفوقا عليها ، ومن خلاله استطاع ميخائيل أن يكسر قيود الدورة ويصل الى آفاق الماندالا . ومن ثم يحتاج منا الى وقفة خاصة .

الحلم والخيال البصرى :

عندما يغلق الانسان عينيه ، ويسود الصمت حوله ، تأتي اليه الأفكار والصور ، وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التى تحدث داخل عقله . وفى داخل « عين العقل » هذه يرى الانسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل ، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون ، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان . هذه الحالة هى الأقرب لما يسمى بالخيال البصرى . وهى الصلة أيضا بأحلام اليقظة ، فانتازيا الداخل والخارج . والخيال البصرى يكشف أى خبرة ، والتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل (٦٠) . لقد كان الانسان البدائى فى كل مكان فى العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة ، لقد رأى الأرواح والآلهة التى ظنها تسكن فى كل حيوان وشجرة وحجرة وسحابة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها . وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة ، من خلال الرؤية الداخلية البدائية الحية للانسان ، لقد كان وعيه الأساسى بصريا ، كان يفكر ويشعر ويحيا بصريا ، ولم يكن هناك سوى تمييز ضئيل غير حاد بين نشاطات النوم ونشاطات الحياة ، أو بين الرؤى والادراكات ، وكانت الأحلام والخيالات يتم إعطاؤها قيمة أكبر من تلك التى تعطى للأفكار المعرفية . وخلال هذه الفترة من الوحدة والاتحاد ، كان الانسان يعيش فى الطبيعة ، وكان الخيال البصرى هو الطريق الذى ارتبط بواسطته الانسان بالعالم . ومع نمو اللغة وأنظمة الكتابة التى تسجلها ، أصبحت السيادة للتفكير المنطقى ، فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطاقات وتسميات تسمح للانسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقوم بتحليلها ، كما أنها أيضا تقوم بفصل الانسان عن الطبيعة . ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد الحضارة والقانون والنظام وارتقاء الانسان والأنساق الفلسفية والأخلاقية ونمو الرياضيات والعلوم . ومع زيادة المعرفة ووسائل الاتصال بدأ الانسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص ، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والاغتراب عن الطبيعة الى أقصى حد .

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التى ساعدتهم على إعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعى . وكان

هؤلاء الناس هم السحرة فى القبائل البدائية ، وفلاسفة الحضارة الهلينستية ورهبانها . ، والفنانون الروحانيون فى كل العصور . لقد استخدموا جميعا بعض الأساليب التى صممت بعناية من أجل خلق حالة داخلية يتم فيها تدافق القوى الخيالية البصرية ، وهذه الحالة كانت تعطيتهم القدرة على التأثير فى العالم الخارجى ، وعلى الشفاء من الأمراض والعدل البدنية والنفسية ، وعلى الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود (٦١) .

هل يمكن النظر الى ميخائيل فى « الزمن الآخر » كما لو كان يحيا حياته البدائية ، حياته الأولى ، حياته الواحدة ، حياة ما قبل الزمن ، حياة ما قبل السقوط ، حياة التحقق والادراك الكامل والفهم الكلى والوعى الماندالى ؟ أعتقد أن هذا صحيح الى حد كبير . لكنه ليس كافيا كى يلم بكل أطراف القضية ، فميخائيل يحيا فعلا بشكل روحانى فنى تصوفى قدسى وسحرى طقسى أيضا ، لكنه يعيش أيضا مأساة عصره ومأساة وطنه ، إنه ليس منفصلا ولا متباعدة ولا مفارقا ولا منعزلا . إنه يعيش فى عدى أعماق الحياة ويرصد ثباتها وتحولها ، لكن فى عمق الرصد ، بل وبسبب عمق الرصد هذا يخلق عالمه الخاص ، عالم الحلم والخيال البصرى . ليست أحلام اليقظة فقط هى التى تطارد ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضا ، إن الحلم كما يقول فولكس هو نوع من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما . ومن ثم فله بنيته الداخلية المحكمة ، ورموز الحلم هى عناصر بنائية دلالية فى البنية القواعدية للغة الحلم (٦٢) . وفى الحلم كما يقول فان ديرليوف يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ، أى التوتر بين الذات والموضوع . وتنظيم الأحداث فى الحلم عند مقارنتها بالشعور اليقظ - يقع بمعزل عن التركيب المنطقى ، فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنظم صورة وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ، والحلم أسطورى الطابع ، لا يعرف الماضى أو المستقبل (٦٣) . إن تكنيك الحلم هو أحد المفاتيح الأساسية لفهم « الزمن الآخر » : فالبنية الأساسية للرواية ، التى هى بنية مراوغة مخاتلة ، سريعة التحول ، غريبة الانتقالات متسلسلة وهاربة وزئبقية ، هى بنية حلمية ، فى لغة حلمية ، فليست هناك فواصل حادة فى الرواية بين الحقيقة والوهم ، والواقع والخيال ، إلا فى تلك الأجزاء الوثائقية التى يذكرها الكاتب على هيئة رسائل ومقتطفات من الصحف ، أما الحلم ، البنية المهوشة اللا منطقية التى تخفى المنطق والدلالة العميقة وراء تهويمات ظاهرة فهى جاثمة فى الرواية ، وهى أحد أبوابها الرئيسية . يقول ادوار الخراط عن ميخائيل : « وكأنه مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئا ، بل مضى يقرر الوقائع والحقائق ، كأنه يصف آخر ، آخرين ، ويحكى عن حكاية النداء الذى لا يلبث أن

يناديه ، والحلم الذى يتردد عليه دون أن يطرق الباب ، كأنه أليف ، وهو ضارى العينين ، والجزء الأقل من خطفة بينه وبين التردى فى هوة الانطلاق والغمر الذى لا عقل فيه ولا قانون ، (ص ٢١) . ويقول ميخائيل « هل أنذكر الحلم المراود المتكرر القديم أننى فى بيتها الذى سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، فى بينها ، على شاطئ بحر غير موجود ، أصعد إليها السلم واثقا وعارفا ، كما لا يحدث لى الا نادرا . أعرف مس الخشب الذى هو عنصر الحلم النبوءة ، ونفخ أنفاسها تحت تشابيك الشجر القديم الدفء . أمشى ، ليس لقدمى وقع ، على السجاد فى الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التى لم أدخلها بعد ، فى جوف الحلم . أعرف كيف تضح ملابسها وكيف تغطى سريرها ، أعرف الدولاب الخشبي الداكن اللون قليلا المقفل على أشياءها الصغيرة ، وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش فى ثياب النوم ، تنظر الى نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة تهدىء من نور الزجاج فى الخارج ، وشيعه فى شفافية مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية فى هذا الحلم داخل الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوءة وغرابة . وشيش موج هادى يذوب على سيف بحر غير موجود ، (ص ١٥٦) .

ان أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته ، لأن أحلامه تقوم من خلال ذكرياته . وذكريات ميخائيل وأحلامه تتميز بالتدفق والسيولة والتفجر ، وكذلك التداخل والتقاطع والتنافذ ، وهى أيضا ذات طابع ايهامى وتهويمى مختلط ، ان الأشياء تأتى لميخائيل ويخلقها بخياله البصرى فى ضوء متسلسل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الخفوت ، ويكون الضوء مع الصوت مع الرائحة مع الشكل كلها ذات خصائص خاصة هى خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نحلم فيه بجزء من أنفسنا ، ولكننا فى الوقت نفسه نعرف بجزء آخر أننا نحلم ، ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقى وليس حلم يقظة أو تهويم ، ومن ثم نكون هنا فى حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجه أيضا . وهذا النوع من الأحلام له دوره المهم فى الرؤيا الحقيقية (٦٤) . ان هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قربا من عملية الابداع والخيال الشعري مثلما كان الأمر فى ابداع كولريدج لقصديه كوبلاخان مثلا (٦٥) . انه الحلم داخل الحلم الذى عبر عنه ميخائيل ، والذى قامت تجربته الى حد كبير على أساسه ، انه الحلم القرين من المجاز ، فالمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهريا ، لكنه يشتمل أيضا على التوتر بين الجزء الذى فى أنفسنا ، والذى

يخبر ويدرك التعارض على أنه وحدة ، خفية أو غامضة من ناحية ، وكذلك الجزء الذى يظل قادرا على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وإدراكهما من ناحية أخرى . وبدون الإدراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها ، وبدون الإدراك الثانى (المعنى الثانى) لا يكون المجاز لغة على الإطلاق (٦٦) . لقد كان إدراك ميخائيل لرامة فيه قدر كبير من المجاز أيضا ، فقد كان حضورها غيابا وكان غيابها حضورا ، مثلها مثل الحلم الذى لا يجىء الا مع الغياب عن الوعي والعالم ، ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقة من كل مكونات العالم : « وكانت غوايتها له ، فى أرض ليله ، من خلف كتابات منحوتة الظلال ، عابرة ، لا يكاد يمسكها بيديه ، كانت تروده وتمضى وتعود ، على غير انتظار ، من غير ميعاد ، وكان حضورها مقيم لا يرى ولا حدود له . وكان فقدانها ، فى غمرة حبه ، يذهب معه بشمس الليل ، ويجنف قلبه . شمس العيون زهرة ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، باقية ، لا تنقضى » (ص ١٣٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التى لا يكون الأفراد على وعى كامل بحدوثها ، وتلك الحالة التى تحدث فى غسق الوعي أو فى حالة الخدر ، فى الحد الفاصل بين النوم واليقظة فى منطقة ما قبل الغياب مباشرة ، أو ما بعده مباشرة ، ويسمى علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnogie الخدر عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ، ويسمونها Hypnogie عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أى قبل أن يصبح فى حالة كاملة من اليقظة . والصور التهويمية فى هذه الحالة تميل الى أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، وتقع فيها وراء قبضة التحكم الواعى تكون هذه الخبرات شديدة الحيوية بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد فى حالات كثيرة أن هذه الصور إنما هى صور داخلية (٦٧) . وميخائيل فى « الزمن الآخر » فى اهتزاز سدف الوعي المعتم ، يأتية وجها المعشوق الصامت وحده فى كل هذه الحيوانات المنقضية ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذى عرفه فى ليلة القمر فى أسوان ، بعقبه الحار ، أعشاب بحرية مبلولة وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس منه الغنى على وجهه وعلى عينييه ، ويشرب له ، ويختفى كأنه لم يوجد أبدا ، الوحيد الذى كان له وجود ، (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه : « ما كان أغرب ذلك الخطو الأول نحو ذلك الزمن » .

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، واضحة الأحجام والحدود . ليس فى ذلك شيء من الحقيقة . فى مجرى

الأيام والليالي المختلط الأمواج ، حيث ليس هناك الا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتي الا فى الحمام » (ص ٤٤) .
انها نفس الخصائص التى عبر عنها كثيرا ، حدة الأشكال وكمال الاحجام وسطوع الضوء وانقطاع الضجيج ، كل ذلك فى الحلم ، أما خارج الحلم فيوجد الواقع الاختلاط الضجيج شبه الضوء ، حالة عرفها ميخائيل جيدا لأنها وسيلته الكبرى للمعرفة ، حالة خبرها جيدا وعبر عنها بأشكال عديدة ، لكنها واحدة « وأدخل فى أدغال الأحلام الوحية الوايلة بالهدق يحولها الصباح الى صحارى من القحط المصوح فى حبة قلبى » (ص ٥١) .

ان الأحلام لها قوة شفائية ، وهى طاقة إبداعية ، وهى وسيلة من وسائل الوجود واستمراره . وهى لغة انسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام ، ودلالاتها الرمزية لا نهائية ، لكن جذورها كامنة فى الواقع . وعندما يقول ميخائيل لرأمة بأشكال مختلفة « أنت خارج الزمن » (ص ٢١٣) فإنه يلخص فى جملة بسيطة إيمانه وعقيدته بهذا الحلم الخالد ، الحلم الذى هو خارج الزمن ، بلا زمن .

شكل الأداء - شكل التصور :

التصورات الخاصة السابقة التى عرضنا لها والمتعلقة بانصهار الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المضادة والرموز والسعى نحو الأكثر أصالة والأكثر اكتمالا ، كلها فرضت نفسها على طبيعة الأداء الفنى فى الرواية ، انها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى ، وطريقة البناء الفنى ليست مألوفة أو شائعة ، انها تمتاح من التراث العالمى وتضيف اليه .

حين يستلهم ادوار الخراط الأساطير القديمة ويخلق أسطوره الخاصة فإنه يستعين « بكثافة الوحدات السردية التى تصف العالم الأسطورى ، وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف واثارة الخيال والمظهر اللا محدد للأسطورة » (٥٨) .

يستخدم ادوار الخراط وسيلة سينمائية أساسية هى وسيلة المونتاج ، هذا الى جانب وسائل فرعية أخرى تشتمل على أدوات تنظيمية مثل « المنظر المضاعف » و « اللقطات البطيئة » و « الاختفاء التدريجى » و « الصور عن قرب » و « المنظر الشامل » و « الارتداد » (٦٩) . وكلها خصائص واضحة فى تكنيك تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، وتيسار الوعى هنا « لا يجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه ، بل ان له سياقاً

زمنيا لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو بأن هناك فى المستقبل زمنا لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلا ، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبدا « (٧٠) » .

حينما يتحدث « ريتشارد ويليمان » عن الخصائص المميزة لأعمال جيمس جويس وبخاصة « يوليسيس » و « يقظة فينيغان » ، فإنه يشير مؤكدا الى اعتماد جويس فى بنائه لأعماله على المونولوج الداخلى ، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية ، وتأكيد أهمية الذاكرة والخبرات الماضية والزمن الذى تتم استعادته ، والتجريب الواضح فى اللغة على مستوى الحرف والكلمة والجمله (٧١) . هذه الخصائص موجودة أيضا فى نص ادوار الخراط . فالعلاقات الجديدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات تنبنى بالطبع فى السياق المجازى للكلام الذى يقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويبتعد بها عن لغة الأنواع السردية (٧٢) . فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعى ويعمل ضده (٧٣) . وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دورا مركزيا ، وهكذا تخلق حركة المضاعفة التى يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعا آخر ، صورة لذاكرة تركيبية تعطى لنفسها الحرية فى القص والسرد (٧٤) .

يقول كاسيرر انه قد لوحظ كثيرا أن الرابطة الذهنية بين اللغة والأسطورة هى المجاز (٧٥) . والنص الذى تطرحه رواية « الزمن الآخر » خارج ب كليته من عمق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة . يتكون النص فى كل باب من « الزمن الآخر » ، ومن ثم فى الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل أمكن لنا رصدنا : التذكر الصامت الاجترارى التهويى ، التذكر الحوارى ، الأساطير المستدعاة ملتحمة بجسد الواقع ، الأحلام والأحلام داخل الأحلام ، التماثل الحروفية أو الرقيات أو التعاويذ الصوتية أو مقاطع الاصابات ، الوثائق الشخصية كالرسائل وغير الشخصية كقصاصات الصحف ، وصف الأماكن والأشياء والمواقف . وفى كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كما لو كان يعمد رامة ويعيدها ويستعيدهما مستخدما الأفعال الرمزية والكلمات السحرية ، الأساطير والأحلام ، الحروف والأصوات .

يستعين ادوار الخراط بالفروق المزهفة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير — التذكر — الأحلام) ولغة ما بعد الكلام (الصوت — الحرف — الفعل) ولغة الصمت أيضا فى إيصال تصوراتة . ومن المهم أن نلاحظ

أن العلاقة بين « قال » و « قالت » ، بين القول ، والقول من ميخائيل وحده ، أو منه تجاه رامة ، ليست كلها علاقات متآنية في منظور الزمن ، فقد تكون « قال » التي يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (في الحاضر) في حين هو يتذكر ما كانت تقوله له (في الماضي) . والتذكر الذي يتم الآن الأشياء قد وقعت. في الماضي هو تكتيك يجمع بين الإدراك بوصفه عملية نفسية تثير التذكر ومفجرة له ، والماضي كمادة للتذكر ومنجم له ومفجرة للإدراك في الحاضر أيضا ، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون « قال » - « قالت » الحوارية قد حدثت كلها في الماضي أو لم تحدث حتى الآن على الإطلاق ، أو هما معا يطمحان - من خلاله - إلى الحدوث في المستقبل ، أو أن أحدهما (قال - قالت) تحدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل (قال لها فيما بعد) ، ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضي ومن ثم فهو ماض أيضا ، انه تكتيك شديد التعقيد مراوغ وزئبقي كما قلنا ، ويحتاج من القارئ إلى قدر كبير من اليقظة والنبه والتركيز ، فايقاع الكلام واستمراريته وتدفقه ثم صمته وسكونه وانقطاعه وعلامات الاستفهام والتعجب والتشكيل ، كلها أمور ذات أهمية بالغة في حسن تلقي هذا النص ، ومن ثم فالعلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة سهلة وإن كان يمكن أن تكون كذلك :

يستخدم الكاتب التنصيص والتضمين، ونلمح نصوصا واستشهادات من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم ، فنجد دستويفسكي مع شكسبير مع بآسكال مع فريد الدين العطار مع ابن عربي مع غيرهم ذائبين في مياه النص المتجددة دائما .

تتجمع في النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الإدراك وعلوسة التهويم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيات الحياة والموت والحب والهديان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغة غارقة في الشعر ولغة تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغة قاموسية شديدة الصرامة والتجديد ، والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للغة ، الصراع الحقيقي الحاد النافذ المتأجج ، يدور هناك ، في عالم الباطن حيث تتوهج الذكريات وتنجرف الأفكار وتحترق وتومض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضي حاضرا والحاضر ماضيا والغيب مثولا والمثول غيبا في منظور زمني معكوس ومضاعف ومفتوح . . .

ويتراوح أسلوب ادوار الخراط ما بين السيطرة التامة على اللغة والالغاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة، حيث تتداخل مشاهد حلمية مبهوشة مع مقاطع تجريبية صوتية اصادة تنحت فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريد بها، ولاكساب اللغة مصاحبات موسيقية اضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية فى نقل حالات معينة . فهو يستخدم حرف الحاء مثلا (ص ٢٨١) للتعبير عن حالة الحلم والاحتدام والحرارة واللهب المستعر والأحلام المذبوحة ، فى حين يستخدم حرف الجيم لاحداث الضجيج أو الايحاء به ، الضجيج والفوضى التى يحاول حماية نفسه منها من خلال اسقاط حاجز الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التى يريد الهرب منها الممزوجة بالصهد والقعقة بلا طحن وحركة التاريخ الملى بمظاهر الانكسار ، فى حين يكون حرف الغين فى نهاية الرواية معبرا عن الغصة والاختناق والغرغرة ، الحالة المصاحبة لاقتراب لفرق ، أوزيريس فى الأساطير المصرية الذى هو الاله الغريق وتانتالوس فى الأساطير الاغريقية الذى يظل فى عطش دائم مدى الحياة . ان حركة الحرف الموسيقية هى حركة دالة يجب النظر فيما قبلها وما بعدها لفهم الدلالة الكامنة فيها ، انها تأتى ضرورة تعبيرية وانفعالية ، أحيانا تفيد فى نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قبل ميخائيل لفرض حراسة مشددة حول منطقة معينة من الوعي (أو اللاوعى اذا شئنا) يهيمه أن يحيطها بسياج كى لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بالام حادة ومأساة متجددة . وهى منطقة من العمل تحتاج الى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل .

أخيرا فانه من المهم أن يميز داخل الخطاب الممثل فى هذه الرواية بين زمن القصة story time الذى هو كما يقول أوزوالد دكرو وتزفيتان تودوروف زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بالعالم خاص ينبعث أو يستثار ، وزمن الكتابة writing time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكى الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلا (٧٦) . فى « الزمن الآخر » يكون زمن القصة هو اللازمن نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وإن كانت له نهاية ، ثم هو أيضا زمن الحلم وزمن الأساطير المنصهرة ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدودا ولا محددًا ، الزمن المحكى هنا هو زمن أساطير الخصوبة / التجدد / الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ، فهناك معه وبجانبه

الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامنة ، هذا الزمن بالمقياس الكرونولوجي محدود ، لكنه فى ضوء المقياس الأسطوري ومقياس زمن الحلم غير محدود، أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيرا ، انه كما أشار الكاتب فى نهاية روايته يقع فيما بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و ٣ أغسطس ١٩٨٤ ، وهو زمن محدود بالنسبة الى زمن القصة ، لكن الدرس الذى قد نخرج به من « الزمن الآخر » هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيما بين السنوات المتغيرة لكنه يكمن فى قالب الوقائع والحقائق الخالدة .

الهوامش

- (١) C. L. Strauss, Structural Study of Myth, In : The Structuralists : from Marx to Levi Strauss, ed : R. & M. De George, Anchor Books, New York : 1972, p. 209.
- (٢) ك. ك. راتلين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات (بيروت - باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ .
- (٣) محمد عبّ الحى ، الأسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .
- (٤) كلود ليفى شتراوس ، مقالات فى الاناسة ، اختارها ونقلها الى العربية د. حسين قبيسى ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ ، ص ٤٧ .
- (٥) توماس بلفنش ، عصر الاساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .
- (٦) هـى روتشر ، الاسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب د. مصطفى وندشل ، مجلة « الباحث » اللبنانية حزيران ١٩٨٢ ، ص ٩٥ .
- (٧) ارنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د. احمد حمدي محمود ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .
- (٨) من خلال د. عز الدين سماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ .
- (٩) احمد شمس الدين الحجاجى ، صانع الاسطورة : الطبيب صالح ، مجلة « الف » ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الامريكية بالقاهرة .
- (١٠) سمونيل هنرك هوك ، متعطب المخيلة البشرية ، بحث فى الاساطير ، ترجمة صبرى حديدى ، اللذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ ، ص ٩ .
- (١١) J. Campell, Mythological Themes in Creative Literature and Art, In : Myths, Dreams, and Religion, ed. by J. Campell. New York : Dutton 1970, pp. 138-141.
- (١٢) C. L. Strauss. Myth and Meaning. (١٢)
- (١٣) C. L. Struss, The Structuaral Study of Myth, p. 210. (١٣)
- (١٤) لطفى انخورى ، المعجم الميثولوجى ، مجلة التراث الشعبى (العراقية) عدد ١١ ، ١٢ ، ص ٢١٣ - ٢٠٤ .
- (١٥) مرجريت مري ، ص ٢٦٠ من خلال د. احمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .
- (١٦) A. W. Shorter, The Egyptian Gods, London : Routlerge & Kegan Paul, 1933, p. 130. (١٦)

- (١٧) ادوار الخرافات ، رامة والتنين . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .
- (١٨) معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة امين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ وكذلك عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٤ .
- (١٩) محمد عبد المعيد خان ، الاساطير والخرافات عند العرب ، بيروت ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بخاصة الفصل الرابع .
- (٢١) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة الشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٢ .
- (٢٢) James Orr et al (eds) International Standard Bible Encyclopedia, Vol. IV, Peardmens, 1974.
- (٢٣) جيمس هنري برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن وآخرين ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .
- (٢٤) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ص ١١٨ .
- (٢٥) رؤيا يوحنا اللاهوتي ، الاسكندرية : كنيسة مار جرجس باسبورتنج ، ١٩٧٣ ، ص ٦٩ .
- (٢٦) ١٠٠ هـ . ايرنسايد ، نبوة اشعيا ، تفسير سفر اشعيا ، تعريب ، س ف . باز ، بدون تاريخ . ١ ، ٦ : ٧ .
- (٢٧) ١٠٠ هـ . ايرنسايد ، نبوة حزقيال ، تفسير موجز لسفر حزقيال ، تعريب س ف . باز ، الاردن - المزرعة ، دار الحياة ، بدون تاريخ ، ١ ، ٢٠ ، ٣ .
- (٢٨) C. G. Jung. Symbols of Transformation, In : Oedipus. Myth and Drams, ed : by M Kallich et al., New York : The Odyssey Press, 1968.
- (٢٩) يرد ذلك في اكثر من موضع من « رامة والتنين » وكذلك « الزمن الآخر » .
- (٣٠) معجم الاعلام في الاساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .
- (٣١) S. Fried, Dostoevsky and Parricide, In : Oedipus, Myth and Drams, p. 308.
- (٣٢) O. Rank, Birth of Hero, ch. I. (٣٢)
- (٣٣) عبد العزيز صالح ، الشرق الادنى القديم ، الجزء الاول ، القاهرة : الانجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٧ .
- (٣٤) سمونيل هنري هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .
- (٣٥) بير مونتيه ، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقص منصور ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٦ ، وهناك رأي مشابه لذلك أورده ايفار ليستر في كتابه « الماضي الحي » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ ، وكذلك هنري برستيد في « فجر الضمير » ، ص ١٢٨ .
- (٣٦) بير مونتيه ، المرجع السابق ، ص ٢٧٦ .
- (٣٨) C. G. Jung, Systems of Transformation, p. 272. (٣٨)

(٣٩) ادوار الخراف ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق : ابداع ،
أكتوبر ١٩٨٥ .

Quoted through J. Campbell, 1970, p. 165. (٤٠)

doors of perception وقد أخذ الدوس هكسلي مصطلح أبواب الإدراك
من وليم بليك وجعله عنواناً لأحد كتبه .

(٤١) سلمى خشبة ، رامة والتنين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الأول ، العدد الثاني ،
ص ٢٦٥ .

E. Cassirer, Language and Myth, New York : Dover, 1946. (٤٢)
pp. 45-50.

Though J. S. Levine, Originality and Repetition in Finne- (٤٣)
gans Wake and Ulysses, PMLA, 1979, Vol. 94, No 1.

(٤٤) ادوار الخراف ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق ، ابداع ،
أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) ادوار الخراف ، مفهومى للرواية ، قدمت الى ملتقى الرواية العربية الذى
عقد فى فاس بالعرب ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٢٠٦ ، والأدب البيرونية ، العدد ٢ - ٣ ،
شباط - آذار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

C. S. Jung, Psychology and Literature In : The Creative (٤٦)
Process, ed. by B. Ghiselin, New York : The New Amer. Libr.,
1952, pp. 208 - 210.

(٤٧) ماهر شفيق فريد ، رواية عظيمة ، الثقافة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

English, H. & English A. C., A Comprehensive Dictionary (٤٨)
of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York : Longman,
1958, p. 303.

Samuels, M. & Samuels, N. Seeing With the Mind's Eye, (٤٩)
The History, Technique and Uses of Visualization, New York :
Random House Inc., 1982, 301.

T. Wood, Zen Dictionary, London : Pelican, p. 93. (٥٠)

Samuels & Samuels, p. 93. (٥١)

Samuels & Samuels, pp. 83-93. (٥٢)



● الموت والحلم فى عالم
● بهاء ظاهر،
●

مدخل :

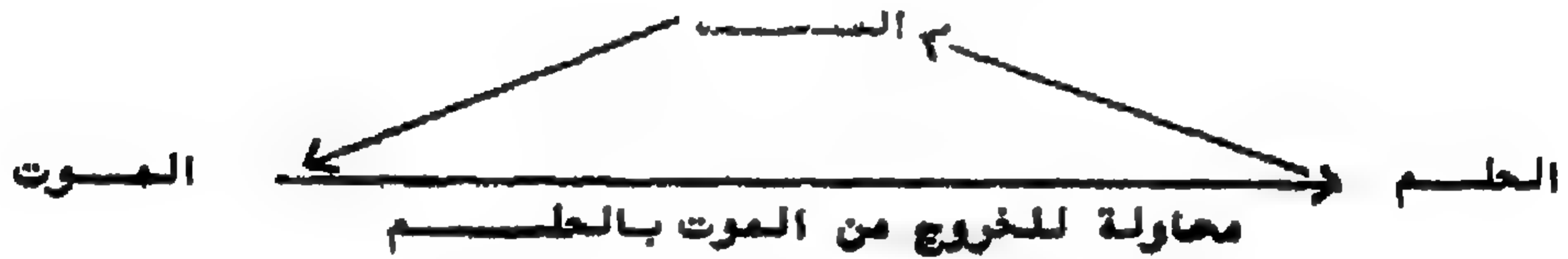
تمتلى أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة - بالأمس جئمت بك - أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل - قالت ضحى - خالتي صفية والدير) بالحديث عن الموت ، هناك دائما أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتل أو منتحرين . والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العياني الفعلى الجسدى المحدد ، وموجود أيضا بشكله الرمزي الاستعارى الايمائى . موت الانسان فى أعمال « بهاء طاهر » ليس موتا بجسده فقط ، ليس يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط ، لكن هناك أيضا موت المعانى والرموز والمثل . غياب العدل وحضور الظلم هو نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة ، وغياب الحرية وحضور القمع هو نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة ، وغياب الجمال والنظام والصدق ، وحضور البقيع والفوضى والكذب ، هو نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية .

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائما فى فضاء عالم « بهاء طاهر » القصصى والروائى ، ويحضر فى مواجهته طائر آخر ، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه ، لكنه دائما ينهزم أمامه ، انه طائر الحلم ، يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها ، يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهارية ، أحيانا يتحول الى كابوس ، وأحيانا يتحول الى ذكرى قديمة ، لكن طائر الموت دائما ما يخرج له من حيث لا يتوقع ، وينشب فيه مخالبه ويقتله .

فيما بين هذين الطائرين ، أو هذين المحورين الأمناسيين فى أعمال بهاء طاهر « ، هناك طائر ثالث ، أو محور ثالث ، يحضر ويفرض وجوده ، بل قد يكون هو الوسيلة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت بإصطياد واقتياف طائر الحلم وذبحه ، هذا المحور هو السلطة ، والسلطة

هنا نفهمها بمعناها الواسع الشامل • وليس معناها الضيق فقط ، السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذي يهمل في تربية أبنائه ، أو يتخلى عن مهمته للآخرين ، أو الأب الذي يبالغ في التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء وتحويلهم الى كائنات فاقده للارادة والحرية والمعنى ، وقد تكون هذه السلطة هي التراث الذي يصبح بمثابة الأب الذي نلجأ اليه كي يحمينا أو يشرح لنا كل ما لا نفهمه في واقعنا الحاضر الذي يموج بالمتغيرات والصراعات والمعلومات والصور ، وقد تكون هذه السلطة هي السلطة السياسية ، وقد تكون هي سلطة الآخر أيا كان ، أو سلطة المؤسسات التربوية والاعلامية • الخ • بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق ، لأن كل ما سبق مرتبط ببعضه ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، شئنا ذلك أم أبينا •

هكذا فانه يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة في عالم « لبهاء طاهر » على النحو التبسيطي التالي :



فالحلم دائما يصطدم بالسلطة ، أيا كانت ، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدي أو الرمزي ، لكن الانسان لا يكف - ولا يمكنه - أبدا عن الحلم ، ومن ثم يحاول دوما الخروج من دائرة الموت الى فضاء الحياة - متسلحا دوما بالحلم • قد لا يكون من يخرج من الموت الى الحياة ، مستعينا بالحلم ، هو ذلك الانسان الذي مات - فعليا - أو رمزيا - لكنه قد يكون هو أنت ، أو أنا ، أو نحو القراء ، الذي تدفعنا مثل هذه الأعمال الابداعية المتميزة دوما الى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبيث بالحلم ، لأنها هي أيضا - في جوهرها - أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم •

الموت •• الموت دوما :

من النادر - كما قلنا في بداية هذه الدراسة - أن نجد قصة أو رواية « لبهاء طاهر » لا يرد فيها ذكر الموت أو لا يكون الموت فيها هو العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرها ، أو هو

المحرك للأحداث فيها • قد يكون الموت موتا فعليا ، أى سكونا مطلقا مطبقا
لطاقاة الحياة فى الجسد ، وقد يكون موتا للمشاعر والأفكار والرموز (١) •

فى قصة الصمت والصدى (مجموعة الخطوبة) هناك أرملة تعيش
حياتها متخبطة ضائعة وهى تظن أنها تستمتع بهذه الحياة ، وهناك ابنتها
النى تعاني من الشعور الحاد بالضيق نتيجة غياب الأب بموته ، كما يوجد
فى بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون ويحلمون
ويربطون بين الموت والسفر ويتمنون عودة أمهم التى قيل لهم أنها سافرت .

فى قصة « الكلمة » (نفس المجموعة) يقول الروائى عندما يحدث
اعتداء غير مفهوم عليه فى مكتبة ، يقول لضابط حرس الوزارة « عملى ليس
متصلا بمصالح الجمهور ، وأننى أعيش مع أمى الأرملة بمفردى ، وليس
بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره ، ولم يسبق أن تزوجت
أو طلقت » (ص ٤٠) •

فى نفس القصة هناك طفل يمسح الأحذية ، ويقول أنه أباه مريض ،
وأنه يعمل كى يصرف على أسرته ، لكن الراوى ينهره ويطرده • وفى هذه
القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن
تبدأ ، وهناك أيضاً جو من العيشية الذى يسىء بالفوضى والتخبط وضيق
وموت كل الأشياء الجميلة ، وهناك ما يشىء بأن الراوى يحتسى الخمر ،
ويسكر ، ويفقد الوعي ، ويقول أشياء ، ويقوم بتصرفات ، وهو فاقد لوعيه
لا يعرف عنها شيئاً فى النهار ، وربما كان ما يحدث له فى نهاره
(ضربه مثلاً) مرتبطاً بما يقوم به فى ليلة من سلوكيات وأفعال •

فى قصة « نهاية الحفل » (مجموعة الخطوبة) هناك ذلك الحب
المستحيل الذى لا يصل الى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج ، والذى حاولت
زوجته الانتحار (الموت) حين عرفت بعلاقة زوجها بسلوى • تقول سلوى
« أنا لا أطلب أى شىء •• أريد فقط أن أراه • لكنى يرفض ، يرفض ،
يرفض باستمرار ، قل لى ماذا أفعل ؟ » • هذا اليأس يرتبط بحالة من
الحب المقضى عليه بالموت رغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث
والتحقق والحياة •

فى قصة « بجوار أسماك ملونة » (نفس المجموعة) هناك حب يطمح
للتحقق ، علاقة انسانية تحلم بالوجود ، لكنها تخفق فى الوصول الى

هدفها لأسباب نفسية واجتماعية ، ونتيجة للظروف التي يحياها الناس وللأفكار التي تسيطر عليهم . تبدأ العلاقات الانسانية فجأة ، وتموت فجأة ، والمرأة التي كان زوجها يحبها يبدأ في اهمالها ويذهب ليسكر كل ليلة ويعود ولا يلقي عليها تحية المساء ، كان يحبها وكانت تحبه لكن هذا الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولدا .

فى قصة « المطر فجأة » هناك جو يشئ بالحب ، لكنه جو كاذب ، فلا يوجد حب حقيقى ، هناك خوف من الحب ، خوف مما يعقب الحب ، خوف من مطالب الحياة ، خوف من موت الحب ، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر ، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل سريع ومستمر ، وهناك فتاة وفتى ، الفتاة تقول للفتى « لم لائكون كالأخوة ؟ » وهو يقول لها « أنا أيضا لا أحبك » . كنت أريد أن أحبك ، ولكن ، ... ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الاحباط والحرمان وعجز الحب عن الوصول الى هدفه ومن ثم موته .

تصبح واقعة موت الأب كل تفاصيل قصة « فنجان فهوة » (مجموعة « بالأمس حلمت بك ») وكل مشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها ونكث أحاديث « العم حامد » عن الحياة والموت ، وعن معاش المتوفى ، وسلوكه القويم وغير القويم .

يحضر الموت أيضا فى قصة « توضحية من شباب عاقل » (نفس المجموعة) حين يطارد رجل عجوز مهندسا شاب طالبا مساعدته المالية ، ويعامله الشاب بقسوة ويلفظ بشكل يدل على موات نبض المشاعر الانسانية تماما فى قلب هذا الشاب ، ثم أن العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت . وفى القصة إشارة واضحة ، كما قلنا ، الى موت المشاعر الانسانية وعدم الشعور بالآخر ، والى ذلك الانفصال الذى ساد حياة البشر ، والذى قد يؤدى الى الموت الجسدى الفعلى .

فى قصة « فى حديقة غير عادية » (مجموعة « أنا الملك جئت ») يناقش « بهاء طاهر » فكره المقابلة بين الشرق والغرب ، وهى من الأفكار المحورية فى الكثير من قصصه ، حين يصاب الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب ، وتدليلهم لها فى حين تعاني شعوب كثيرة من الجوع والموت « هؤلاء القوم يطمعون كلابهم بما يكفى لاشباع الاطفال فى بلادنا . هؤلاء الأوربيون استنزفوا كل ثرواتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا

وبنوا بلادهم وها هم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم » (٢٣) .
كذلك فانه يدين في نفس القصة تعالى الغربيين وادعائهم أحيانا المعرفة
الكلية والعلم ، رغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء . ويناقش
ايضاً فكرة الصداقة والموت ويقول « اظن أن الانسان لا يكون له بالفعل
أصدقاء خارج بلاده . لا يكون الانسان هو نفسه خساراً بلده ليصادق
كما يحب أو ليحب كما يحب ، تتغير المشاعر . تأتي الأحزان ثقيلة وتذهب
الأفراح بسرعة » (٢٩) . ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغربة هنا
بنفس مشاعره في قصة « بالأمس حلمت بك » ، انها نفس مشاعر الوحدة
وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى رغم ما قد تجيش به النفس
أحيانا من تعاطف مع بعض البشر في ذلك العالم .

في هذه القصة يجلس الراوى وحيداً في حديقة غريبة يفكر
فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان ، يفكر في حبيبته التى ضاعت ،
« فى شقائنا معا الذى محنا سعادتنا معا » ، يفكر فى الأحبة والأعزاء الذين
ماتوا أو رحلوا ، وفى الأحلام الكثيرة ، التى كانت لدى والتى لم يتحقق
منها شيء ، هنا تأتي الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت ، فالأحلام
تموت ، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً ، وكذلك
الحب يموت ، ولا تبقى سوى الذكري ، تبقى حية أبداً لا تموت ، لكن هل
هى حية فعلاً ؟ هل تكفى حياتها فى باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقيق
بعض الاحساس بالتوازن والتكيف ؟ أم أنه يظل حلماً بالقوة يطمح لأن
يكون حلماً بالفعل ، حياً بالحلم يطمح لأن يكون حياً بالادراك ، صداقة
بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل ؟ ، ولأن زمان كل هذه الأشياء قد
مضى فى حياته ، ومضى زمان الحب والصداقة والأحلام ، فانه يكتفى منها
بالذكريات ، والذكريات كما يقول فرويد ، تصيب الانسان بالمرض .
كذلك فان المرأة العجوز التى تسامر معها فى الحديقة ، تلك التى مضى
زمانها أو كاد ، تموت فى نهاية القصة .

يحضر الموت أيضاً فى قصة « محاوراة الجبل » (مجموعة « أنا الملك
جئت ») ، سواء كان هو الموت الرمزي ، الذى هو موت الأحلام والأمنيات ،
أو كان هو الموت الفعلى ، موت الجسد وجفاف الحياة . فالأب الذى كان
ممثلًا بالحياة والطاقة ولا يكف عن العمل يصاب بالمرض والحزن وفقدان
الهمة وانعدام الرغبة فى الحياة حينما تموت ابنته ، يمرض ثم يموت .
ويقول عنه (الراوى) ابنه « عندما جاء أبى الموت كنت الى جواره ...
لم أر فى عينيه ذعراً ، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة ، اعتذار نهائى
لما سببه لنا من انزعاج وألم » (٢١٦) .

هذه الأخت التي ماتت ، والتي يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حية فى أحلامه وتكلمه ، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية فى اليقظة . كانت محاسن (أخته) جميلة جدا ، وكانت أمها تخاف عليها كثيرا من الحسد ، مثلما كانت الأم تخاف كثيرا على ابنتها « مبروكة » فى قصة « سندس » (مجموعة « بالأمس حلمت ») ، ثم أن محاسن عندما كانت فى العاشرة من عمرها زارها ، كما قلنا ، ملاك الموت واختطفها ، وساد حزن عظيم الأسرة وكثر البكاء ، ورددت النسوة المكالمات أغانيهن الحزينة ، ويتذكر الراوى أخته التي كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر أن الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاورون ويحكون الحكايات ، ثم أنه بعد ذلك كان يذهب الى مقبرة أخته ويحادثها ويرجوها أن تعود معه ، كان متأكدا أنها تسمعه « وذات ليلة أشفقت على محاسن فخرجت من أجلى » بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذى كان يحادثه أن ذلك كان حُلما .

هذه الصورة الخاصة التي يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى ، أو بين الحاضرين والغائبين ، هى صورة تتكرر فى الكثير من أعمال « بهاء طاهر » فـ « آن ماري » مثلا فى « بالأمس حلمت بك » كانت تحلم بالراوى وتراه فى حالة اليقظة حتى عندما لا يكون موجودا معها ، كما أن الراوى (دائما الشخصيات المحورية لدى « بهاء طاهر » بلا أسماء مما يشير الى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف) . فى « أنا الملك جئت » يرى وجه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته ، كما أنه يستيقظ يوما بعد وصوله الى المعبد وبينما الشمس تشرق ويقول « صباح الخير يا مارتين وكأنها كانت معه تراه ويراه ، يرى وجهها مهوما حوله ، ومهيما على حياته وادراكاته . وأيضا فأننا نجد أن « صفية » بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدماها وعمالها فى المنزل وخارجه وكأنه مازال حيا . كانت تؤنب الخدم فى البيت « تقول ان هذه الفوضى لاتعجب البك . أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك ، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً . وهكذا . . . وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى أن الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرف الأخرى » (٧٨) . وهى تفعل ذلك أيضا بعد موت « حبيبى » فى الدير فتتحدث عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط « نعم يا والدى . اعذرني . لا أستطيع أن أقوم . . . ولكن ان كان « حبيبى » يطلب يدى فقل للبك أنى موافقة . . . أنت وكيلى يا والدى . . . وأنا موافقة على أى مهر

يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر (١٣٦) . ثم أنها تغلق بعد ذلك عينيها وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت وانتهى تجعل الأحياء لا يصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم « الحضور مع » أو « الوجود مع » ، وهى حالة تتولد عن الحزن العميق أو الخوف الشديد ، أو اضطراب الوعي ، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانعزال . كانت آن ماري وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحسورية (الراوى) فى قصة « أنا الملك جئت » وكذلك كانت « صفية » بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى / حبيبها القديم ، وقل نفس الشيء عن الراوى فى طفولته فى محاوراة الجبل « وقل الشيء نفسه عنه فى مراحل حياته التالية وفى الكثير من قصص « بهاء طاهر » وبتجليات مختلفة .

فى رواية شرق « النخيل » يموت جد الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر ، ويعود الى البلد ، كما تموت والدته « سمير » . زميله فى السكن - فيرسب لأول مرة فى الامتحانات . وتتساءل « ليلي » - حبيبة الراوى : « لم الأزهار ميتة ؟ لماذا هى ميتة دائما ! الا يسقونها أبدا ! » (٢٤٠) وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها . وتتساءل فريدة (أخته) بصوت باك : « قل لى ، لماذا نعيش مادما سنموت فى النهاية ؟ » (٢٤٣) وقد كان سؤالها يحيل الى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها وكانا يوشكان على الزواج ، لكنه قتل غدرا بعد ذلك .

يقول الراوى فى « شرق النخيل » « لا يأتى الموت حين يود الانسان ان يموت . لا يأتى الموت لمجرد ان الانسان يكره حياته » (٢٥٤) وتتكرر نفس الفكرة بنفس التعبيرات تقريبا فى بداية قصة « أنا الملك جئت » على لسان الدكتور / حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى « شرق النخيل » عن جده الذى مات قبل أن يراه ، ذلك الجد الذى حدثه العم عنه حديثا يمتلىء بذكر الموت فقال « كان وحيدا بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء ، لكن البلد عرفتة وعملت له حسابا ، لم يجزؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرنًا » (٢٥٧) . وتحضر فكرة « الوجود مع » أو « الحضور مع » التى سبق أن أشرنا إليها فى « شرق النخيل » أيضا فالعم ، كما يقول

الراوي ، كان يحب أباه ويتصرف في الحياة ، بعد موته ، كأنه مازال يعيش معه ويراقبه ، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديرا باعجاب أبيه الغائب » (٢٥٧) .

وبشكل عام فأننا نلاحظ أن صورة الجدة في « شرق النخيل » هي صورة ايجابية توحى بالعظمة والمثابرة والعزيمة والشموخ ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والمخاتلة . « كان أبي كتوما وحريصا ، لا يعقد صفقات الا في السر وعلى انفراد ، ولم يكن يقرض غير أغنياء البلد . وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحدا عن أسرارهم ؛ لكنني منذ صغري عرفت أن أبي يفعل شيئا تكرمه أمي » (٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضا في مجموعة في قصة « فنجان قهوة » (مجموعة « بالأمس حلمت بك ») وهي تتعلق بذلك الأب الذي كان يترك أسرته ويذهب ليتعاطى الخمر ، ثم أنه عندما مات لم يترك لأسرته شيئا يعينها على الحياة .

ودون الدخول في تفاصيل خاصة بعقدة أوديب . وهي التي رفض « بهاء طاهر » التفسير بها لبعض أعماله في مقدمة روايته « خالتي صفية والدين » فأننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة في كثيرة من أعمال « بهاء طاهر » هي صورة مرتبطة بصورة السلطة في ذهنه ، وهي صورة دائما سلبية ، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لاتن فصل صورة الأب عن صورة السلطة في أعمال « بهاء طاهر » وهكذا فإن الراوي (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى ، فإنه يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل في ذهنه عن النوع العام فكرة الظلم بشكل عام ، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه ، وإهانتة الدائمة لها ، وعن انسحاق هذه الأم وضعفها وهوانها حتى موتها ، وهي بعد صغيرة شبابة « هدها عمل البيت وهدها القهر » ماتت أيضا صامتا ودون أن تشكو . لم أستطع حتى أن أكره أبي أو ألومه . هو أيضا انهار بعد موتها . ظلت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات . ويقول عنه أيضا « لم يكن أبدا صديقا لي ونادرا ما كان يكلمني أو أختي الا لكي يعطينا أوامر أو ليسألنا عن أحوال الدراسة . كان وحيدا تماما » (٣٢٩) .

الأب الذي تتمناه أعمال « طاهر » وتلمح له وتطمح اليه ، هو الأب الايجابي ، الأب الذي يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر ، الأب

المرتبط بالقوة دون قمع ، وبالحكمة دون جفاف ، بالتحقق والتحقيق ، لا بالاحباط والحرمان ، بالتوحد والدفء لا بالانفصال وبرودة المشاعر ، وهى صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام : عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو ان الحرمان من الأب ، موت الأب فعليا أو رمزيا ، موته جسديا أو اهماله لأسرته وتخليه عن دوره كأب خلال حياته (موته رمزيا) ثم موته بعد ذلك جسديا ، وأيضا تلك الاحباطات التى تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التى تحيا فيه ، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر ، حاله تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر رغم ما يضطرم فى أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى فى عديد من قصص « بهاء طاهر » ورواياته . من ذلك مثلا ما حدث عندما تسأل ليلي فى « شرق النخيل » الراوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها اياه فيقول لها « لا أعرف يا ليلي . . ليتنى أستطيع أن أنصح نفسى » (٢٤١) . وتتكرر نفس الاستجابة بنفس روح هذه التعبيرات تقريبا فى « بالأمس حلمت بك » عندما تتساءل آن ماري عما اذا كان ما يقوله لها يمكنه أن يساعدها فى محنتها العاطفية « فيقول لها وكيف أعرف ؟ ان كنت لا أفهم كيف أساعده نفسى . فمن أين لى أن أفهم كيف أساعده ؟ » (١١٣) . ويقول لضحى فى « قالت ضحى » « سأصارك بشيء » يا ضحى « . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد . سأصارك بشيء آخر . أنا لا أرغب فى شيء بحماس حقيقى . لا أعرف متى بدأ ذلك » ويقول أيضا « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه على حق . لا أفهم حتى لماذا يطمح الناس » (٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات ، هناك تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أن هذه اللامبالاة الظاهرية التى هى حقيقة أحيانا والتى تكونت أيضا نتيجة الاحباط العمام والخاص المتواصلين ، هذه اللامبالاة ليست هى كل ما يعتمل فى باطن الشخصيات من انفعال ، فهناك دائما صراع متوتر دائم بين اللامبالاة والاهتمام ، بين التجاهل والانشغال ، فالعقل الابداعى دائما ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام ، يقول ل « آن ماري » ؟ ما أريده مستحيل . . أن يكون العالم غير ما هو . . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عنسدى أفكار ولكن عنسدى أحلام مستحيلة (١١٣) . ويقول ل « ضحى » « أحيانا أمتلىء بالغضب على نفسى وعلى حياتى ، أحيانا تجتاحنى أشواق لا أعرف ما هى بالضبط . نعم فى داخلي أشياء ولكن لا أستطيع أن أسميها » (٣١٨) .

ويقول لسيد القناوى الذى حكى له حياته ، بعد موت والده (والد سيد القناوى) وعمره عشر سنوات ، وكيف عمل ليلا ونهارا كي يربى أخوته ، وكيف أن والده كان قد مات لأنه شعر بالاهانة لأن أحد ملاك الأرض التى كان يعمل فيها ذلك الوالد قد صفع ابنه « اسمع يا سيد . آلاف من الناس يصفعون كل يوم . . ولكن قليلا منهم من يشعر بالاهانة أو الغضب . قليل منهم ياسيد من يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى يصيبك أنت الآن . مرض العدل » (٣٦) .

الحب دوما . . الموت دوما :

لا يصل الحب فى معظم أعمال « بهاء طاهر » ، ان لم يكن فى كلها ، أبدا الى هدفه ، الحب دائما محاصر بالموت ، الحب دائما يصاحبه الموت . وهكذا فأننا نجد أن مارتين فى « أنا الملك جئت » قد ماتت أو عاشت شبه ميتة ، غاب عنها عقلها ، أى مات عنها جوهر وجودها . كذلك نجد أن « آن ماري » فى « بالأمس حلمت » تلحق بنفسها الموت عندما تنتحر ، وضحي تموت رمزيا حين تتخلى عن نقائها ومثالياتها ، كما ان موت الأب وموت الأم هما من المحاور الأساسية فى معظم قصص وروايات « بهاء طاهر » كما سبق وأن أشرنا .

لكن رواية « خالتى صفية والدير » تبدو نسيجاً فريداً فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت ، وهى علاقة يصعب فهمها بمعزل عن محورين آخرين هما الحلم والسلطة . صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة ، تحلم بـ « حربى » محط أنظار فتيات القرية ، هذا الشاب الجميل الجرىء المثالى ، لكنها فجأة تجد حلمها - حبها يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع ، حين يجيء « حربى » يوماً مع البك - القنصل (رمز السلطة) ، والذى يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كى يدعم طلب هذا القنصل الزواج من صفية ، بل لقد بلغ بـ « حربى » الحماس يومها أن قال « أنه شرف لى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها » (٥٤) .

كانت صفية يتيمة الأبوين وكذلك كان « حربى » وحين تفقد صفية الأمل فى حبها لـ « حربى » فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول الى البك زوجها . . هناك ما يشبه عقدة الكترا فى هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحي . . فالقنصل هنا بديل للأب ، بديل للسلطة وقد كانت صفية ، بعد أن فقدت حبها لـ « حربى » ، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككا متحركاً مراوفاً غير قابل للفهم ، ومن

ثم فأننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها - القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه .. فى رأى أنه لم يكن حبا حقيقيا .. لكنسه كان شيئا يشبه الحب .. كان القنصل - الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل فى الحب .. وهكذا فأننا نجد أن صفية فى نهى الرواية ، أو بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقل بعد موت « حربى » تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى « نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم .. ولكن إن كان « حربى » يطلب يدى فقل للبك أنى موافقة .. أنت وكيلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه « حربى » .. لا تشغل بالك بالمهر .. ثم أغلقت عينتها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة (٣٦) .

وهكذا فأننا نجد أن صفية ، فى تلك اللحظات الأخيرة ، حين انفك أسر الوعى الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها ، فى رد فعل مبالغ فيه إزاء صدمتها ، حين وجدت « حربى » يسلك عكس ما توقعت ، حين وجدته سعيدا بزواجها من القنصل .. فى تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعى ، تكشف صفية عن حبها القديم الذى مازال قارا فى أعماقها .. وتكشف عن أنها كانت رغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية إزاء « حربى » بعد زواجها ، كانت مازالت تحببه حبا عنيفا طاريا ، وكانت مازالت تنتظره فى حلمها ويقتطعها .. تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة فى هذه الرواية ، وتتحول الشخصيات الى ضد حالها الأول ، وهكذا ، فأننا نجد أن صفية تتحول بعد زواجها من القنصل الى إنسانة شديدة العقلانية والانتظام بعد أن كانت تفوز بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح ، كما أنها تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال ، الى رمز للخلال ، من رمز للبريق الجسد الى رمز للرغبة العقلية . وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتتها كل الرجل هى الخالة صفية التى يرهباها الناس « (٨١) ثم ألتها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل ، وتعرف أن الأرض بها ثعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين فى راضسه .

« حربى » أيضا تموت روحه فى السجن بعد أن قتل القنصل ، ذلك الذى عذبه كثيرا ، وامتهن روحه ، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد ربما بإيحاء من صفية أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) من صفية طمعا فى الميراث . ويفقد « حربى » بهجته وقالبه وتلقائيته ووسامته بعد خروجه

من السجن . . يقول الراوي « وكنت بالكاد قد منعت نفسي أن تخرج مني صرخة حين رأيت « حربي » بعد أن نزع عن وجهه اللثام ، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه ، وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تتفشي فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة . وكانت في عينية نظرة منطفئة ، كان وجهه كله منطفئا » (٩٩) . ويقول أيضا « وكانت الدموع تنزل من عيني وأنا أفكر في « حربي » القديم . . « حربي » الذي لم يبق منه شيء غير ذلك الصوت الجميل وارتجالاته التي صارت كلها للحزن » (١١١) .

ثم أن « حربي » يموت أيضا ، في النهاية ، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب والحرمان والسجن والمرض والانعزال ، كان قد خرج من السجن الرسمي ، بعد قتله للقنصل ، دفاعا عن نفسه ، ليقيم بعده ذلك في الدير في حالة ، هي أيضا ، أشبه بالسجن ، وقد قال عنه المقدس بشاي بعد موته بأنه « عاش للألم » .

وهكذا فاتنا نجد أن طائر الموت يخلق في هذه الرواية - وهو يخلق كثيرا في عالم « بهاء ظاهر » - في مواجهة طائر الحب ثم أنه يصارعه ويهزمه في النهاية ، يموت والدا صفيه ووالدا حربي قبل بداية الرواية ، ثم يموت القنصل / زوجها ، ثم يموت حربي ، وتموت صفيه ، ثم يموت والد الراوي في نهاية الرواية . والحب محكوم عليه بالفشل ، محكوم عليه بالموت ، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبتعد مهما يكن عليه عرامة واضطرام وقدة ، سلطة الثراث ، أو سلطة الزمن ، أو سلطة السادة ، أصحاب السلطة ، أو الملكية ، تظل قائمة دوما بين الحلم بالحب وبين تحقق هذا الحب . لكن موت الحب ورموزه وومثلية دائما ما ينبعث فينا - القراء - الشجن والحسب ، الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التي قدمتها هذه الأعمال ، والتي أضابها الفشل أو الموت ، والحلم بزمن آخر ، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض أحلامه ويتحرر ولو إلى حين - من أسر الموت المحدث أو الاخفاق المقيم الذي يضرب بمخالبه في أعماق وجود الإنسان ، في هذا الزمان ، على هذا المكان .

يجعل الموت شمس الحب دوما غاربة ، هناك حلم دائم يحب قديم مقيم مؤرق وحارق وموجب لدى العديد من شخصيات « بهاء ظاهر » . . وهو حب مفقود . . حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر ، ومرة بالحسب .

والخلاصة هي أننا نستطيع أن نقول - فيما يتعلق بمحور الموت كمحور أساسي يساهم في تشكيل العالم القصصي والروائي لبهاء ظاهر - أن هذا المحور يتسم بالخصائص التالية :

١ - لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء ظاهر من ذكر الموت أو من كون الموت هو المهيمن على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرهما . أو هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة في القصة أو الرواية ، قد يحضر الموت بشكل ظاهر ، أو بشكل خفى ، قد يحضر الآن ، أو يستحضر حدوثه من الماضي ، وفي كل الحالات هو بؤرة تدور حولها الأحداث وتتشكل .

٢ - الموت الذى يتحدث عنه بهاء ظاهر فى أعماله ليس بالضرورة موتاً جسدياً ، رغم بروز وتكرار هذا الموت الجسدى المعروف فى كافة أعماله ، فهناك موت رمزى يحضر ويتمثل فى غياب كل الأشياء الجميلة من حياة البشر وغالباً ما يرتبط الموت جسدياً أو رمزياً بالسلطة والحب والمرأة والأحلام .

٣ - ليست هناك فواصل فى وعى الشخصيات المخورية فى أعمال بهاء ظاهر بين عالم الموت وعالم الأحياء ، فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء ومن ثم تكرر ظاهرة « الحضور مع » التى أشرنا إليها ، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى وهنا يكون الموت الرمزى هو الأكثر هيمنة وظهوراً .

٤ - أغلب الشخصيات فى القصص والروايات مات والدها ، وصورة الأب فى الأعمال هى غالباً صورة سلبية ترتبط أحياناً بالاهمال والتراخي عن القيام بدور الأب الإيجابى بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان ، وترتبط أحياناً أخرى بالخداع والمخاتلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية ، وترتبط هذه الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولا تقوم بالحماية ، تقوم بالاهمال ولا تقوم بالرعاية ، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلة عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى « قالت ضحى » مثلاً) ، أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طساقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً) .

٥ - فى مواجهة الموت ، بأشكاله الفعلية أو الرمزية ، لا تكف الشخصيات أبداً عن الحلم ، بأشكاله الليلية أو النهارية ، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريباً ، وجعل المستحيل ممكناً ، كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة .

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة الى الآخر ، وشعور بالضيق والشك والتفكك النفسى وقراءات عن الصوفية وعن التناسخ والحلول وعن الأرواح الشريرة والأرواح الطيبة ، تبدأ مشاهد القصة البديعة « بالأمس حلمت بك » . أحد المثقفين العرب يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوروبية ، فى الصباح يلتقى دوما على محطة الأوتوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوربي ، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيدا عنه ، وعندما يذهب الى مكتب البريد كى يرسل كتابا عن الصوفية الى صديق له يكتشف انها تعمل هناك وتتحاشى النظر اليه ، يظل المطر هناك بغزارة ، ويبدو أن هطول المطر يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يبعثها انقطاع المطر ، يبدو أن المطر يستثير فى النفس الذكريات ، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والصمت والحزن ، ويستثير فيها أيضا الأشواق وأحلام الحب المستحيل . يقول له أحد أصدقائه فى العمل « روحك شفافة » ثم دفع سبابته فى صدرى . قلت له ان صدرى مثقل بما فيه الكفاية ، فقال فى هذه التربة ينبت البستان » (١٠١) .

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرة فى أحد المتاجر ، وتحاول أن تبتسم له ابتسامة مترددة ، لكنه هو الآن الذى بدأ يدير وجهه بعيدا عنها ، يكلم صديقه كمال فى التليفون فيحكى له كمال حلما رآه « قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة . قلت لكيسال ان الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية . فقال لى بشئ من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ ؟ ماذا تفهم منه ؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئا » (١٠٤) .

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات وفيه يحدث المستحيل من خلال آليات التفكيك والتكثيف ، فالشخصيات التى لم تلتق ، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معا ، وفى لحظات قليلة تتجمع عدة قرون والحلم هنا فى هذه القصة فى جوهره ، ادانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر (ضعوه فى السجن مع طه حسين) وفيه إيساء رمزى لعلاقة المثقف بالسلطة ، وهى هنا علاقة قسرية يهرب فيها المثقف دائما من السلطة

خوفا على فكره الحر الذي هو مبرر وجوده وجوهر حياته . وهذا الحلم منقلب مباشرة الى خارجه ، حيث يعاني الراوى ومعه كمال من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يبتعدان ويعيشان هذه الحياة اللعينة فى الخارج ، حيث يوجد مجتمع يعيشان فيه ولا يشعران أبدا أنهما استطاعا أن يندمجا فيه أو يتوحدا معه أو يصبحا - أبدا - جزءا من نسيجه ، ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المغسلة ، وحيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين ويقول له « كمال » وما أهمية ذلك ؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد الى الأجانب لكننى لا أهتم بذلك أبدا . أعتبر أننى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمتى . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ولا أعتبر أن هناك بشرا . هذا هو الحل المثالى وليست هذه هي المشكلة ، سألته إذن فما هي المشكلة ؟ فقال : نحن . المشكلة فى داخلنا لكننى لا أعرفها . أبحث عنها طوال الوقت لكننى لا أعرفها » (١٠٤) ثم يسرد على صديقه حلمه الذى رأى فيه معاوية والحسين وهرب فيه الى ميدان العتبة ، والذى أشرنا اليه سابقا ، والذى مكنا فى تفسيره انه يدين على نحو واضح قمع السلطة المستهر للمثقفين غير المدجنين فى بلاد المشرق .

فى المساء يذهب الراوى الى السينما ويتعرف على الشقراء الغامضة ويعرف ان اسمها « آن ماري » ويشاهد فيلم غادة الكاميليا « وكانت كما احلم بها ، يخيله ، جميلة ذات عينين سوداوين واسعتين » (١٠٥) وبعد الفيلم يتكلم معها عن غادة الكاميليا وموسيقى « فيردى » و « هاملت » ويقول لها انه يعتبر هذه الشخصيات الخيالية « أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين » وتدرجيا يتعرفان على بعضهما البعض ويعرف أن أباهما قد مات وأنها تعيش مع أمها ، ويتحدثان عن لغة القلب ولغة العقل ثم تخبره عما تشعر به تجاهه ، ليس حبا فى الواقع ، بل قد يكون كراهية ، لكنها تراه أكثر من مرة ، وتشعر بقربه منها كما لو كان طيفا يحوم حولها ، ليست رؤية العين الادراكية المباشرة التى تحدث بحكم التقارب المكاني ، لكنها رؤية الباطن الداخلية ، رؤية استخاطر واستلباني والشفافية . هذه الرؤية التى تنبعث من تلك القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلي والروحاني المباشر بين شخصين أو أكثر وهى ظاهرة تتجاوز الواقع الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه مثلها فى ذلك مثل الأحلام . « قالت باللهجة العادية ذاتها لا شيء : غير أننى أراك أيضا عندما لا أراك . أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك . أحيانا أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكنى أكاد المسك » (١٠٧) .

تدريجياً تتوثق أواصر العلاقة مع « آن ماري » وينذهب لزيارتها في بيتها ، ويعرف أنها أحبت أحد مواطنيها ، ولكنه نكث بوعوده معها وتركها بشكل مهين ، ويتعرف على والدتها التي تحكى له عن زيارة لزوجها لمصر وتحدثه عن سيدنا موسى وعن السحر ، ثم اننا نجد أن « آن ماري » تقول له فجأة وهما يجلسان معا بمفردهما يرشفان الشاي « بالأمس حلمت بك » وتحكى له عن حلم آخر حدث لها أول أمس « أول أمس أيضا حلمت بك » : حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع الى بغضبه وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنتك الصقر بجناحيه . صبحوت من النوم وكنت ابكى » (١١١) . الصقر في الميثولوجيا هو طائر شمسي يرمز الى السماء والقوة ، والنار ، والاخلاص والحماية والنبل ، هو العين العاشقة للأحداث والمستقبل والخلود ولانتصار العقل على الغرائز الدنيا ، وهو رمز للمعرفة الكلية ، يخلق ما بين الأرض والسماء ، بين ما هو أعلى وما هو أدنى ، يشرق على الكون ، يستطيع أن يهبط وأن يصعد ، وهي ملكة لا تتوفر ، لكل من الكائنات الحية وهو في التحليل النفسي رمز للقوة الجنسية وللطموح المخلق بعيد المدى . هو طائر - مثله مثل النسر - اعتبر قادرا على الطيران الى الشمس والقدرة على التحديق دون وجل أو اجفال ، هو رسول الآلهة وفي الميثولوجيا الفرعونية ، وهو طائر ملكي يرمز الى الروح والالهام هو حورس ، وطائر خنسر أورع أو الشمس . كان جزاء من يقتل الصقر في مصر القديمة هو الموت وجاء في كتاب الموتى « أنا (الشمس) قد نهضت (أو انبعثت) مثلما يخرج الصقر القوي من بيضته » . يحضر رمز الصقر في حلم « آن ماري » ويحضر ، خلال الحلم ، مع الصقر ، راوى القصة ، وبطلها المثقف المصري الذي توحده في أحلام « آن ماري » مع الصقر ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثله الصقر من قوة ونبل وأمانة واخلاص وحماية وهي أشياء تفتقدها في حياتها بعد وفاة والدها ، وخيانة خبيبها ، وقسوة الواقع الذي تعيش فيه برودته ، هذا الواقع الذي تنهزم فيه - كما قالت - الرقة والحناسية ، وينتصر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والصوت . « يحزنني الموت بصفة خاصة » (١١٢) (تسبوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة في روايته « قالت ضحى » وفي قصته « محاكمة الكاهن كاي فن ») .

يحضر في القصة طائر آخر هو الغراب ، ذلك الذي حط خارج نافذة « آن ماري » وأخذ يطير « متخبطا بين الغصون » وهو يبحث عن

غصن لا يغمره الثلج ، وحين فرد جناحي حذاءه الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش « (١١١) » .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضياع الحلم والأمل وفقدان الرغبة في الحياة ، هو أيضا رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلي ، هو رمز للظلمة وعدم تحقق الأهداف ، للذعر وللردوس المفقود ، وفي رمزية الهبوط من هذا الفردوس غالبا ما يظهر الغراب جالسا على شجرة المعرفة التي تقوم حواء بقطف ثمارها . ومن ثم فهو يرمز الى انتهاك المحرم والرغبة في التمرد والى الحرمان والوحدة بعيد ذلك .

يبدو أن « آن ماري » التي كانت تحلم بصقر لم تجد سوى غرابا متخبطا تنظر اليه ، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغربان وأنه يندهش من كراهية الناس لها رغم أنها لا تؤذى أحدا ، انه طائر وجيد مثله ، وتندهش « آن ماري » من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا ، ومن طيور يتشام منها الناس مثل الغربان ، وتسأله « الا تهتم بامرنا نحن البشر من لحم ودم ؟ » ويقول لها « كففت عن ذلك منذ زمن » (١١١) وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم ، يحلم بالعدل وبالخير والحق والجمال ، يقول لها ما أريده مستحيل ، وعندما تسأله « ماهو » ؟ يقول لها « أن يكون العالم غير ما هو » والناس غير ما هم . قلبت لك ليست عندي أفكار ولكن عندي أحلام مستحيلة » (١١٣) .

وهكذا فإن هذه القصة ، إضافة الى أفعالها في سبر فكرة الشرق والغرب ، والروح والمادة ، فإنها توغل أيضا في فهم ذلك التقابل بين عالمين ، عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة . « آن ماري » تحلم بالحياة ، تمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها ومن قسوتها التي تلاقيها في كل تفاصيل حياتها ، أن تجد الآخر الذي تحلم به ، ما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاما كبيرة ، أحلاما غير أحلامها ، يحلم بتغيير العالم والبشر ، وهي أحلام مستحيلة كما وصفها ، وتدرجيا تعرف « آن ماري » أنه ليست أحلامه فقط هي المستحيلة ، بل أحلامها هي أيضا ، مستحيل يطارد مستحيلا ، عوالم لا يمكن أن تلتقى رغم المظاهر التي توحى بإمكانية التقائها ، وهو لا يريد لها وهي تريد . (وعندما وصل بعد ذلك الى مرحلة أرادها فيها لم يجدها . كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فإنها

تهرب من هذا الإحباط المتوالى ، ومن الصدمات المتتالية في حياتها بالموت ، تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة ، ان عبثية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عدمية مناقضة لروح الحياة ، ولطبيعتها ولجوهرها ، وهى فكرة الموت ، الموت الذى ليس حلمًا يحلم به البشر ، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام . كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت الى أن تصبح أحلامها به مستحيلة أيضًا ، وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى برائن استجابات متبادلة ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر .

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى . تكثر الأحلام لدى صديقه كمال أيضًا ويحدثه عنها فى التليفون ، « كان هناك شيء يتكرر بكثرة فى أحلامه : أنه يتعلم عزف الكمان . فى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم ميسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعده على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الدواء فدفعوه الى المسرح دون حذاء ، وهكذا ، (١٠٨) :

الكمان كما هو معروف هو آلة تعزف الحانا ترتبط بالحزن والألم الشديد ، أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات ، لكنها قد تعزف الحانا مبهجة أحيانًا . وهى آلة ثنائية الجنس ، أى ذكرية وأنثوية فى نفس الوقت ، ومن ثم فهى يمكن أن تكون قوية وضعيفة ، القوس يرمز الى القوة الذكرية ، وجنسم الآلة يرمز الى الضعف الأنثوى ، لكنه الضعف الذى بدونه لا يتم ميلاد الألحان ، ان فقد القوس فى هذا الحلم هو فقدان للمبدأ الذكرى ، للقوة والارادة والفعل ، وهو فقدان تم تدريجيًا من خلال استمرار حياة فتحى . (بل وكمال والراوى أيضا) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها أو أن يحددوا ذاتهم فيها ، ولذلك نجد أن كمال يستقيل ويعود الى بلاده فى نهاية القصة ، رغم ما يدرك أنه سيلاقيه فى بلاده من حباط وعنت . فى حلم آخر يفقد « كمال » الدواء الذى كان يساعده على العزف . العزف هنا قد يكون إشارة الى الحياة بشكل عام ، وقد يكون إشارة الى الفعل الجينسى حيث يرتبط مفهوم العزف باللعب بالجنس والدواء الذى يساعده على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواء يساعده على الفعل الجينسى ، بل وربما كان هو الجنس ذاته ، وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بحسب أن أصبحت كل

الصيديات مغلقة ، أى بعد أن سدت فى وجهه كل أساليب ووسائل العلاج والتسرية عن النفس ، وكل الطرائق التى كان يلجأ اليها كى يستمر حيا فى غربته وعزلته . أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطنة والحرية ، للقوة والفوضى ، للتحكم وفقدان التحكم . ان فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر ، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر ، كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم ثم الجرى حفاة بعيدا عن أماكن احتجازهم وأسرههم ، لكن الحذاء قد يشير أيضا الى التحكم ، تحكم الشخص فى ذاته ، خاصية تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية ، ان خلع المرء لحذائه عند دخوله للأماكن المقدسة يمثل عملية ترك لانشغالاته الدنيوية الصغيرة المحدودة ودخوله فى عالم قدس الأقداس الروحاني المطلق غير المحدد ، عالم الحرية اللا محدود .

يفقد « كمال » قوس الكمان ، والدواء ، والحذاء ، وتدفع به لجنة غامضة الى خشبة المسرح ، كى يمثل (يلعب) دورا ما . انه يفقد كل مبررات وجوده هنا ، يفقد كل ما يشده ويجذبه الى تلك البلاد البعيدة ، ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن فقدان المتتالى للأشياء ، الذى هو فى مقابل ذلك ايجاد لأشياء أخرى مناقضة لها قد فقدها ويحاول الآن أن يستعيدها ، كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيدا الى فضاء أكبر - لكنسه ليس كبيرا جدا - من الحرية ؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء ؟ ومن ثم فاننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يرويها لراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويمانى أحزانه الهائلة ، يفقد « آن ماري » ولايجدها عدة أيام ، لا على محطة الاوتوبيس ، ولا فى عملها فى مكتب البريد ، ثم انه يحلم بها فى المساء « حلمت بها ذات ليلة كانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئا يطاردها . وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشيء من الخوف » (١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر واستقاطات متبادلة بين الحالم والمحلوم به ، فالحالم كان يطارد « آن ماري » فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل عنها وينتظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدتها وشعر بحاجته اليها ، هذه الحاجة الى الآخر تحولت فى الحلم الى الصورة النقيض ، أى حاجة الآخر اليه ، انه هنا مازال يلبس نفس القناع الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها ، قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام فى حين أن باطنه

يزخر بالأشواق والرغبة في الوجود مع الآخرين ، لكن القناع هنا - قناع النوم - أहतز وحرك الخوف ملامحه فلم يعد بنفس ثبات قناع اليقظة ، لقد اعترف أخيراً ، في حلمه ، أنه محتاج إليها ، مثلما هي بحاجة إليه ، وأنه خائف أيضاً مثلما هي خائفة ، وأنه مطارِد مثلما هي مطارِدة ، لكنه عندما يستيقظ من نومه ، ويذهب بعد ذلك إليها ، يكتشف المأساة المذهلة ، لقد أصابع الموت أحلامه وأحلامها .

بما زالت في هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى ، طبقات ترتبط بالموت ، وطبقات ترتبط بالأحلام ، وطبقات ترتبط بأحلام الموت وموت الأحياء ، الماضي الذي يؤثر على الحاضر ، والحاضر الذي يؤثر على المستقبل ، والمستقبل الذي يؤثر على الحاضر ، الداخل الذي يؤثر على الخارج ، والخارج الذي يؤثر على الداخل ، الأنا والآخر ، الشرق والغرب ، المفرد والجمع ، الوحشة والعزلة التي يعانيها الناس في الغرب ، سواء كانوا مواطنين أو وافدين ، غربة الشرقى في الغرب بعد ضياعه في بلاده ، هذه الغربة وقد لا تكون في مثل حدة الغربى في بلاده وذلك لأن الشرقى يحلم دائماً بالقوة ، ويظيل الكثير من أحلامه مجرد أحلام ، العربية لدى الغربى مبعثها الوحشة والعزلة والحاجة الى الآخر (هذه المشاعر هي التي تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هي التي تقدم لنا أعلى نسبة انتجاري في العالم) الغربى المادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقىين ، قد يحلم بنا ، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا ، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم ، أما بسبب استجالة أحلامنا ، أو بسبب ذلك الغول المتوحش المتواصل من التسلط والقمع وافتقار التعبدية والشعور بالآخر في كافة مظاهر حياتنا .

حلم بالمكان . . حلم بالماضى :

في قصة محاورة النجبل (مجموعة « أنا الملك جئت ») هناك حلم بالمكان ، حلم بمكان لم يعد كما كان ، مكاناً أصبح سباحة للفوضى والعشوائية والاضطراب ، بعد أن كان ساحة للزدهار والجمال . كان ميدان باب اللوق « فى الماضى » يستأنا صغيراً من زهور منسقة فى أجواض مذورة وسنط نخيل أخضر نظيف ، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة وتتوسطها ساحة ترتفع على حديد مشغول ، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالداثيلا . وكانت الأشجار فى كل مكان ، فى الميدان وفى الشوارع ، التي تتفرع منه ، أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى غير الرصيفين وتلتف فيصبح كل شارع كرمة مظلمة . وفى

الصيف تزهر تلك الأشجار زهورا حمراء وبنفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض في الخريف فتمشي على بساط ناعم من الزهور . وفي كل يوم تمر عربة تسقى تلك الأشجار ، ترويها واحدة واحدة فتراها دائما خضراء ، نظيفة ، نضرة ، لا كاشجار اليوم المريضة التي تختفي تحت التراب فلا نعرف أن ما مررنا بها ان كانت أم شجرة عامود نور ، (١٩٦ - ١٩٧) .

ثم ان المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف المتكلم لما كان عليه هذا الميدان في الماضي حين كان الهدوء يأتي ويبني عشه ويجاوره اليمام والحمام الزاجل ، حين كانت الطيور تغنى ثم تذهب أسرابا في الصباح الى الحقول ، حين كانت روائح الكافور والفل والياسمين العطرة تفوح وتملأ المكان ، مشهد كأنه الحلم أو كأنه الجنة ، لكنه حلم انقضى ، وجنة مضت -

في القصة حنين شديد الى الماضي ويتجلى ذلك الحنين حين يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان في الماضي ، ويبعدو ان الزمان عندما يمر ويفقد المكان خصوصيته ، وجماله ، وشخصيته المتميزة ، تفقد الشخصيات ذاتها وجوهر وجودها ، ومن ثم فهي تحن دوما الى الماضي ، وتحلم به لأنها لا تجد لها وجودا خارج ذلك الماضي ، ذلك الزمان الذي يشتمل على هذا الشخص في ذلك المكان . بعد أن كان الإنسان في الماضي يحلم ويحقق أحلامه أصبح الآن يحلم بالماضي لأنه لا يستطيع أن يحقق أي أحلام في الحاضر ، وعندما يكتشف أن الماضي لن يعود ، يحلم بمستقبل وهمي غير مضمون ، يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب - يحلم الناس في هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب بضربة حظ ومن خلال ذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا ويحققوا أحلامهم ، التي كان من المفترض ألا تكون أحلاما ، بل حقوقا أولية لبني البشر ، وتحلم هانم ذات المجد القديم أيضا بأن تكسب كى تذهب الى الحج ، وقد كان المكسب بالنسبة لها في الماضي ليس حلمًا بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شئت .

في القصة. أشارات كثيرة الى عيشية الحياة والموت ، بل الى عيشية الأحلام. والحياة والموت ، وفيها ذلك التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم. الموت . يقول الخواجة « الحقيقة يابنى أن هذه الحياة فخ . . فخ نتخبط فيه منذ أن تولد والغلطة أننا نحاول الخروج من هذا الفخ . بالشعر كما تحاول أنت وقليل مثلك . . بالتصوف كما يحاول غيرك . .

تري عيونا مسبلة ومتهدلة وميتة قبل الموت . . في الشهرة ، أو اليانصيب
كما يحاول آخرون . . يتسابقون ويضعون خططا ويصنعون مكائد صغيرة
لكي يصلوا . . وما يصلون اليه في نهاية عدوهم هو ذلك الحائط الأصم
الذي ترتطم به رؤوسهم ، (٢١٤) ويدعوه الخوجة لأن ينتقم . . يأخذ
مايستطيع . . لا لكي يقتنى ولكن كي ينتقم ، لايبالي بالصغار بل يأخذ
مافي أيديهم ان استطاع .

حلم بالصدق والحقيقة :

في قصة « أنا الملك جئت » نجد الدكتور فريد خريج جامعة
جرينويل عام ١٩٢٤ م الذي درس طب العيون ، وتخصص فيه ، وأثناء
دراسته هناك أحب « مارتين » طالبة الآداب ، وتعهدا على الزواج وجاءت
مارتين الى مصر عام ١٩٢٥ م ، ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحبا
بزواج ابنه من فرنسية ، لكنه عندما رأى وجهها البرى كطفلة ، وتخرج
وجنتيها بالخجل كلما وجه اليها أحد سؤالا ، ومحاولتها الدائمة للتهرب
بعينيها الخضراوين أن يلتقيا بعيني أحد . أسرت رقتها الشيخ عبد الله
وقال لفريد على بركة الله « (١٥٧) .

لكن « مارتين » تختفى بعد عودتها الى فرنسا عقب هذه الزيارة
ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة في مصحة للأمراض العقلية ،
ويداوم على زارتها هناك شهرا كل عام ، ثم أنه يتحدث مع صديقه حشمت
بحزن بعد ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة « أتعرف يا حشمت ما هو أكثر
شيء مخزن في هذه الأمور ؟ أبشع ما فيها أنك تألفها . في السنوات
الأولى كان يحظمني أن أرى « مارتين » ملقاة في تلك المصحة تتطلع الى
ولا تعرفني . تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها
مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعي . الآن أرى ذلك ، أراها وفي
عينها رغب يطفو فجأة وهي تجلس ساكنة فتنتفض وتفر من أمامي .
أراها وأرى آخرين معها في تلك المصحة . كل ذهب عقله على طريقته
فلا تنزل دموعي ولا تتحرك في قلبى الشفقة » (١٥٩) .

كانت « مارتين » حلم « فريد » ، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم
سر ضياع الأحلام ، أجرى دراسات حول العلاقة بين ضعف الأبصار
والتعرض لضوء الشمس ، وبين ضعف الأبصار والتعرض لضوء الشمس
المبهر وحول ظاهرة توقف إفراز الغدة الدرقية ، وحول « الذاكرة
البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية
والرؤية الباطنية ، حول الإدراك والذاكرة والأحلام . حاول أن يفهم من

خلال البحث ما لم يستطع فهمه خلال الحياة ، لكن حتى أبحاثه لم تسعفه
فقام برحلته الخاصة في الصحراء آملا أن يصل الى بعض الاجابات التي
قد تطفىء بعض غليله وتبرىء بعض جراحه .

بعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت حدثه فيه عن موت والدته
(والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد وعن مرضها بالتهيفود
وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه في الطب الذي لم يساعده
في شفاء والدته وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتي لمن يسعى اليه .
يسمع اليه الدكتور فريد مليا فيكتمل قراره بالسفر بالخروج الى
الصحراء .

الصحراء هي عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائي ، مكان الوعي
والالهام والالوهية ، مكان الوحدة والتوحيد ، المكان الذي يقابل الماء ومن
ثم فهو مكان الروح في مقابل الجسد . مكان الحقيقة ، مكان البحث
عن أسرار الحياة والموت الغامضة . قام الدكتور فريد برحلة عبر
الصحراء ، هذه الرحلة ترمز الى الرغبة في الاكتشاف والتغير ، عبور
عوامات الحياة وغيباباتها ، مواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب
عليها وتجاوزها وصولا الى الاكتمال واليقين ، هي بحث عما هو مفقود
وغير موجود ، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود ، تدريب قاسي
لنفس على تحمل كل المخاطر والحرمانات وكل مظاهر الشقاء والتعاسة
رغبة في الوصول الى التحقق والاكتمال والامتلاء ، عبور من ظلام الحياة
والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضاء الى نور المعرفة والديمومة
والخلود .

تجربى الاستعدادات للسفر : يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين
وسبعة جمال ودليلا وأحمالا من التمر والسكر والشاي والخبز المجفف
والزيت ، والسمن واللحم والماء ، وتتحرك القافلة الى واحة مجهولة ليس
هناك من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها ، تترك القافلة
وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها وماذنها وعواماتها وتوغل
في الصحراء ، ووسط الصمت والرمال لا يني وجه « مارتين » بقبعتها
البيضاء التي تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخيلة وجهها يظهر
ويختفى ليظهر مرة أخرى ، ذكرياتهما معا وأحلامهما ، لمساتهما ونظراتهما
وضمحاتهما ومشيهما ورقصهما معا ، وتفكيرهما في غد أكثر اكتمالا عندما
يجاء كان مرابا ولوعة ودموعا واضطرابا وحرمانا « في الصحراء كان وجه
« مارتين » في كل مكان . في التماعات السراب البعيد وفوق التلال

وفى الصحراء كان « فريد » يصلى كثيرا فى الغروب ويبكى ، وحيدا فى الليل » (١٦٤) ر : ر

نداء غامض كان يدعو اليها ويدفعه الى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل . وخلال سيره ، وخلال الليل ، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه « مارتين » وتورقه ذكراها ، يرى رحلاتهما معا فى الأقصر والكرنك وهو الأعمدة ، يتذكر تلك اللحظات التى كانت فيها معا ، التى أخبرته فيها أنها لم تشعر أبدا أنها قريبة من حقيقة الحياة ، ومن الفرحة ومن الجلال « كما كانت معه فى تلك اللحظات ، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن » وهناك فى الصحراء ، وسيوة من ورائه قال فى همس : « مارتين » لم جئت بى الى هنا ! ولم يكن قد عرف الجواب بعد » (١٦٦) .

تمضى الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه ، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات شديدة ، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك ، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواطئ شمس ملتصبة يمضى الدكتور فريد ومن بفى معه من القافلة (شديوان وراضى) حتى يصل الى المعبد ، ذلك الذى قال شديوان لفريد عنه « كان مطمورا بالريمال ثم انكشفت عنه ، فكيف عرفت مكانه ؟ » (١٦٩) .

فى المعبد هناك صورتان فرعونيتان لفرعون الجالس على « مقعد لا يستند له » ولقرص الشمس فوق تاجه ذى اللونين الأحمر والأبيض ، ثم هناك كتابات هيرغليفية ورسوم لزهور ملونة وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة ، وفى المعبد هناك تماثيل صغيرة للفرعون وروائع غطرة وأعمدة منحوتة فى الصخر ، وفى المعبد تتوالى على عقل الدكتور فريد وتوجداته الذكريات والأجلام والرؤى ، بينما هو يرقد وسبب الظلام والصمت .

فى المعبد يتذكر رسالة « مارتين » الأخيرة اليه ، والتى حدثته فيها عن أنها أصبحت تخشى الضوء وتسدل الستائر الكثيفة خلال النهار وتحب الليل ، فالنور أصبح يؤذى عينيها وهذه الرسالة تذكرنا بما سبق أن ذكرناه من قبل عن اهتمام الدكتور فريد بأجراء بحوث ودراسات كثيرة حول حاسة الابصار والغدد السمعية لأنه كان يبحث لها عن دواء ، ويسعى من أجلها الى علاج يشفيها ، ثم مع تفاقم حالتها المرضية أدرك أن الداء يكمن هناك فى عين العقل الداخلية ، وليس فى عين الإدراك الخارجية ، يكمن فى الرموز الخاصة بالضوء والطائر المغرد الحزين

فى الليل ، وفى الزهرة التى تريد أن تصبح ملكة الزهور ، فى الحلم والأسطورة ، فى المعنى الكلى للحياة والموت ، ومن ثم كانت رحلته هذه نحو المجهول ونحو المعبد .

فى المعبد تحدث الأحداث الجوهريّة فى هذه القصة : عندما يرى فريد حزمة من أشعة الشمس تفقد من « فتحة عالية فى الشرق فوق المدخل توازى فتحة الغزب » (١٧٢) يتمم لا إرادى « صياح الخير يا مارتين » ثم أنه يفك رموز الكتابة الهيروغليفية المنقوشة تحت صورة الفرعون وتكون النتيجة هى عبارة « فريد يحب مارتين » وتحت وطأة شحة الماء ، وتفاذ الوقت ، يجلس فريد ليحل رموزا أخرى وتكون « أنا الملك جئت » ، ثم هبط الظلام ، وخلال نومه القليل جاءت « مارتين » فى الحلم . « وكانت تشكو من عينيها » قالت له تنبت فيهما الزهور » (١٧٤) .

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة فى هذه القصة المتميزة يبرز لنا رمز الضوء . ورمز الزهرة ، على أنهما من المتجاور الأساسيّة التى تدور حولها هذه القصة ، فالدكتور فريد طبيب متخصص فى طب العيون ، أى الطب المرتبط بالرؤية ، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء ، ومارتين تعاني من مشكلات فى عينيها ، والضوء يؤذيها ، ومن ثم فهى تسدل الستائر نهذا وتخب الليل .

الضوء أسطوريا يرمز إلى الإبداع الكلى وإلى التجلى ، إلى العقل الأولى ، وإلى الحياة ، والحقيقة والإشراق والمعززة المباشرة ، وهو قوة ترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور . يرتبط بالبداية وبالنهاية ، بالشروق والغروب ، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث ، بالإبداع والخلق من ناحية ، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى . (فى حالة غيابه) ، والضوء والحرارة يرتبطان رمزيا بالنار والحرب ، الضوء هو الحقيقة ، هو الحرية ، هو المعرفة المباشرة ، المعرفة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان . ومزيم الغدراء هى حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوي بين جذري ماري ومارتين) .

عندما يغاب النور عن عيني « مارتين » ، عندما أصبح الضوء عدوا لها ، عندما لم تعد تحمله ، تبددت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعاني الإيجابية المرتبطة بالنور ، كل المعاني والاحساسات المرتبطة بالحب والجمال والحقيقة والحرية والمعرفة والبهجة والتحقيق والخير . ومن ثم كانت رحلة الصحراء هى محاولة لاستعادة كل هذه المعاني التى فقدتها ، وهى رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعبثية الحياة ، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع .

نظر يونج الى الروح باعتبارها تتحرر غالبا من خلال ومضة من النور ، فى لحظات مفاجئة ، غير متوقعة ، قوية وغلابة توجد بينها الروح عند مشارف الخطر أو تتجاوز هذه المشارف . الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضا ، وفى الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحية النارية المفترسة التى تخرج من حفرتها مستبدة ظالمة ، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين . كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها اربا اربا .

بعد أن ينجح الدكتور فريد فى فك رموز الكتابة فى المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى « أنا الملك جئت » ، ويعد أن يكتشف زيف ما قرأ . . بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثانى فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها ، يجرى خارجا من المعبد ويذهب الى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه ، يدوس فوق الطريشة السلامة القاتلة ، لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه . الاكاذيب تحيطه فى الداخل والخارج . ومن ثم فانه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية فى الصحراء ، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة ، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب ، لم يجد سوى الجانب النارى من الضوء ، الجانب الذى يرتبط بالثعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت . لذلك يجرى خارجا من المعبد وهو يصرخ « بكل القوة التى بقيت بداخله أيتها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكئيب « أأ ب ب ب » (١٧٥) . ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق ثقب الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذى رأى فيه فريد « مارتين » وهو تقول أن الزهور تثبت فى عينيها ؟ الزهور رمزا أنثوى ، مستقبل ، وهى ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور . والزهرة فى حالتها البرعمية ، تشير الى إمكانية ما ، وعندما تفتح وتمتد من مركزها البرعمى الى الخارج فانها تمثل نمو وتجليا خاصا فى العالم ، هذا ما تم التأكيد عليه فى الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس فى الشرق ، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر ، فى الغرب . وامتداد الزهرة فى عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضا برمزية العجلة أو الدائرة التى تخرج منها أشعة وترمز الى الشمس ، وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس ، بالأرض المباركة ، مقام الروح ومستقرها . والزهرة ذات التويجات الخمسة

(كالوردة أو الزنبق أو السوسن ، ترمز الى الجنة أو الأراضى المباركة)
(لاحظ أن المعبد فى هذه القصة كان مكونا من خمسة أضلاع مثله فى ذلك مثل زهرة الزنبق التى ترتبط بالضوء) • وهذا الرقم يشير أيضا الى حواس الانسان الخمس ، الحواس التى تحدد عالمه الأصغر فى وسط هذا العالم الأكبر وهو قد يرمز الى الجسد الانسانى ، الى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) •

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية ، فزهرة السوسن Itza يكون من معانيها أيضا : قوس قزح (ضوء) وحدقة أو قزحية العين (رؤية) • ومن ثم فهى ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذى هو العين الحارسة ، العين التى ترى ، عين الصقر التاريخى • بل ان الجذر الخاص باسم « مارتين » فى الفرنسية يرتبط أيضا بكلمة الشمعدان ومن ثم الضوء ، بالماضى المرتبط بالذاكرة واللاشعور ومن ثم الضوء الداخلى •

عندما تنبت الزهور فى العين فان هذا قد يرمز الى انفتاح عوالم الداخل ، الى امتزاج الروح بالجسد ، الماضى والحاضر بالمستقبل ، الضوء والاشراف والمعرفة والعقل والتنبه والحماية ووضوح الهدف بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث • لكن ذلك كان حلما ، أو كان وهما ، أو كان حاجة واحتياجا وتوقا وشوقا نفسيا مسيطرا على وجدان فريد ووجوده خاصة بعد أن غابت عنه « مارتين » ، غابت عنه من كانت بالنسبة له أمه وأخته وابنته ، غابت « مارتين » ، « مارى » ، « مريم » ، الأم العظيمة ، الأرض ، الطيبة ، التدفق ، الابداع ، الخصوبة ، الطفولة ، البراءة ، الحياة ، الحلم • غابت وجلس فى الصحراء يفك مغاليق رموز وطلسمات وجدها أكاذيب وأوهام وتوهيمات وتخيلات • الزهرة التى تنبت فى غير أوانها ، أو فى غير مكانها (فى العين) ترمز اذن الى سوء الحفظ أو المرض وغالبا ما ترمز الى الموت وقد كانت هذه حالة « مارتين » ثم حالة فريد بعد ذلك •

عندما يفيق فريد بعد أن جرى خارجا مفزوعا من المعبد ، وهو يسب الملك الكذاب ويعد أن سقط لم يكن يعرف ان كان الشعبان قد لدغه أم لا ، وفتح عينيه ، وفيما هو بين اليقظة والحلم ، فى حالة التهويم واختلاط الوعي خيل اليه أن يرى « مارتين » تمسح بيدها على جبينه « قالت : اعطني يدك ، قالت : سنشرب معا من هذا النبع • كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان اناء من فخار فيه لبن • رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم • أشارت العينان الى اناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب » (١٧٦) •

كان ذلك هو صوت رجل بدوى ملثم كان يراه على مقربة من المعبد قبل أن يسقط . ونجا من لدغة الثعبان وعاش ، عاش بعد أن عبر من الحلم الى الحقيقة بعد أن خرج من المعبد ، من المركز الروحاني للعالم ، مكان الأسرار الغامضة ، خرج من عالمه الباطني الصغير ، وما كان به من أحلام وأكاذيب ، الى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعيبات ، من ثوابت ومتغيرات ، من شقاء كبير ومسرات صغيرة ، سريعا ما تنقضي .

أحلام واساطير :

الجو العام في رواية « قالت ضحى » جو أسطوري أو شبه أسطوري ، هناك معابد وأطلال وآلهة قديمة وزهور ونذور وأسرار أشجار نخيل وتوت وسنط ، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار ، مواكب من الكاهنات والعابدات ونبيند وحب غامض وجبال وولع بالماضي وبالطلل الدارس ، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم . ايزيس وأوزيريس ، تحضر أسطورة ايزيس وأوزيريس ، أسطورة الحب والموت والقدن والخصوبة والانبعاث ، أسطورة التبعر ولم الشمل ، التشتت والتجميع ، الانفصال والاتصال ، تتوحد ضحى مع ايزيس (أو ايسيت « في حالة شبيهة بحالة الخدار Hypnopompic التي هي حالة ما بين اليقظة والنوم ، بين الحلم والادراك المباشر . تلك الحالة التي تفقد فيها الأشياء والكائنات خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض وتكتسب خصائص أثرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتخليق والطيران . تقول « ضحى » كانت أمي التي تقف هناك غير حقيقية والفراش الذي أنام عليه غير حقيقي وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أني أيسيت وأن أوسير لما تجلى لي في القمر وعد أن يصحبني معه في زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء فأغمضت عيني ونمت وكنت سعيدة . . في تلك الليلة . . علمني أوسير اسمه وعرفني اسمي . كان عاتبا علي لأنني لم أعرف الأسماء من قبل ، (ص ٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة ، بعدها بعشر سنوات ، وبينما كانت « ضحى » في رحلة الى الأقصر وبينما هي في الفندق تأتي الى ذهنها الأحلام « كنت أتقلب في الفراش . . أغفو فتأتيني الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة في غرفتي . رأيتني وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية وسمعت بكاء طفل . هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتني في زورق يعبر السماء . ورأيتني حداة تخلق في الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح في خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وقردت جناحي فوق ذلك

الجسم الطافي على النيل فعدت أنت وانبطت فوقه فاذا أنا بين احضان
أوسير الذى تجلى لى من قبل قمرا . قمت من الفراش يغمرنى العرق ورأيت
وجهى فى المرآة غريباً رأيتنى أجمل من أن اكون أنا « (٣٥٧) .

الحلم هنا يستلهم أيضا أسطورة ايزيس وأوزوريس ، فهناك الماء
والمستنقعات التى عبرها أوزير بعد أن خدعه ست ووضعته فى ذلك
الصندوق الجميل ثم ألقاه فى الماء ، وهناك الأفعى التى ترمز الى ست ،
أى الى الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم ، وهو رمز يوجد
مع كل الاناث من الآلهة ويرتبط بالحمل أو يشير الى قرب حدوثه .
ثم تجيء حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها ايزيس ، والتى
يقال أنها حملت بعدها فى ابنها حوريس الذى يقوم ويقرر الانتقام من
عمه ويفقد عينه فى معركة معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر ،
سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير الى ذلك دراسة سيد القمنى المتميزة
حول هذه الأسطورة (3) . الحدأة هى أم الصقر وهى الحالة التى تحولت
اليها ايزيس وهى تبحث عن أوزير وهى رمز للفخر ، رشيقة وسريعة ،
يقال فى بعض الأساطير أنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل
البجعة لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية
الجميلة المميزة ، ومن ثم أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد
أو الأسرة (جمع سرير ، عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان
فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء
(الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة ، الى هذا الوجود الذى اشتمل منذ
بدايته على الشمس والقمر ، والحياة والموت ، والضوء والظلمة ، والخير
والشر ، والحكمة والاندفاع الأعمى ، الشفاء والمرض ، البناء والتدمير ،
الروحانى والجسدانى ، العدل والظلم ، تلك الموضوعات الأزلية التى
يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات .

تمهد ضحى للقاء بحبيبها بحكايات مستمرة ومن خلال لغة تشبه
سفر التكوين « الأونى » حيث الظلمة والصمت فى البداية ، ثم اشتياق
الظلمة للنور وشروق شمس رع ، ثم ظهور أوزير وايزيس وست وحورس
وغير ذلك من التفاصيل . ثم ذات ليلة ، هناك فى ايطاليا يكتمل اللقاء ،
يلتقى المبدأ الأثنوى بالمبدأ الذكري لكن الصقر لا يجيء ، يحدث الفراق ،
تتباعده عنه ضحى ويظل فى حيرة من أمره ، يطاردها فتكاد تطرده ، بل
تطرده فعلاً ، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق ، وتنقلب حياته رأساً على
عقب .

يذكر القاضي « شهاب الدين بن أحمد التيفاشي » في كتابه « نزهة
الآلباب فيما لا يوجد في كتاب » أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله
ابن عبد المطلب ، والده الرسول (ﷺ) ، مرت به ، وهو عند الكعبة ،
امرأة من بنى أسد ، وهي رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت
إلى وجهه « أين تذهب يا عبد الله ؟ » « مع أبي » ، قالت ، لك مثل الأبل
التي نحررت عنك وقع على الآن !! » قال « أنا مع أبي » ، ولا أستطيع خلافه
« ولا فراقه » ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه آمنة بنت وهب ، ويروى
أيضا أنه حين التقاها ثانية ، بعد زواجه ، قال لها مازحا « مالك لا تعرضين
على اليوم ما كنت عرضت على بالأمس ؟ » فقالت له : « فارقك النور الذي
كان معك بالأمس ، فليس لي بك اليوم حاجة » .

كان الراوى قد حكى لضحي مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه
اعترف على زملائه ، فصمتت كثيرا ، ثم قالت له : حين تخون واحدا فانت
تخون العالم كله ، وعندما يسألها بدهشة : ماذا تقصدين ؟ يقول له :
« أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضا أحلامك وأفكارك ؟
لم يعد ممكنا أن تعود نفس الشخص » (٣٦٤) . وتدرجيا تتحول ضحي
بعد ذلك إلى الضد ، بدلا من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحد معه ،
نجدها تستغرق في الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير
في الأوراق ، أي أنها تعمل ضده ، تعمل على المزيد من بعثرته وتقسيمه .
لقد تحولت إلى الضد ، بدلا من أن تكون رمزا للخير والنماء والتوحيد
والانبعاث ، تتحول إلى رمز للشر والكذب والخداع .

الرواية في جوهرها تحكي تاريخ الوطن ، تاريخه القديم والحديث ،
نضال ناسه ومعاناتهم دائما سعيا وراء النور والعدل والحرية والكرامة
في مواجهة الظلمة والظلام والكبت والامتهان ، الرواية فيها رصد عميق
لانهيار الأحلام القومية ، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد
والجماعات ، تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس ومن الصحة إلى
المرض ، ومن المقاومة إلى التسليم ، من النهوض إلى السقوط ، لكن
هذه الحالات كما قلنا هي حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية ،
ولذلك فإننا نجد أيضا أن هذه الشخصيات ، من خلال الندم ، أو التطهر
والفهم الأعظم ، تعاود نهضتها ومقاومتها ونصحتها وحلمها ، وهكذا فإن
ضحي تبدو بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها وكأنها مصر التي تبحث
عن أوزير الذي يمكن أن يمنحها حورس - المستقبل - الأمل ؛ لكنها في
حالات كثيرة ، بدلا من أن تلتقي بأوزير تقابل ست الخائن ، وبدلا من أن

تلك حورس (الحلم) تجهض أحلامها ويولد طفلها (حلما - حلمنا) قبل الأوان ، صغيرا ميتا مشوها وهكذا تتم عمليات اجهاض لضحي في روما ، وتعود بلا حورس ، بلا أمل ولا أحلام .

تقول ضحي في نهاية الرواية « ايسيت رحلت . رحلت من أيام روما وربما قبلها . لكنها رحلت » وتقول أيضا « ولكنني أعرف أنها حية وباقية . أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط في الأرض . ولكنها تبحث في البتية عن أوسيز : تتساقط أطرافها في ذلك البتية حين تضل الطريق إليه . تصبح هي أيضا أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسيز تكتمل من جديد . تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملا . يخلق أمامها بعينيه الناريتين اللتين تريان ست في كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هي وراء فرسا بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفراء . من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار » (٤١٣) .

هكذا فإن هناك يقين كامل في الرواية بأن « ايسيت » ستعود ، وسيعود معها الخير والخصب والنماء والأشجار ، سيعود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين ، سيعود معها العدل - وينقشع الظلم - والحرية - ويتبدد الكبت - والاكتمال - ويتلاشى النقص - والوحدة - وينقضي التفكك - والوفرة وتحقيق الذات الوطنية والقومية - ويزول الشعور بالضيق - والابداع الفائق المتألق الكبير - وتختفى التبعية والأتكالية والاعتماد على الآخرين . هذه وغيرها أحلام يشي بها ، ويلمح إليها ، هذا الفن العظيم ، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومدركات .

حصار الحلم وانبعائه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام ، سواء كانت هذه الأحلام هي أحلام النوم ، أحلام الليل ، أو كانت هي أحلام اليقظة ، أحلام النهار ، سواء كانت أحلاما بسيطة مثل حلم ذلك الممثل في قصة « كومبارس من زماننا » (مجموعة الخطوبة) وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف « بطل من زماننا » . ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التي كان يحلمها وهو طالب في الكلية بأن يمثل أدوار شكلى سرحان « ويهز الدنيا » . وفي قصة الأب (نفس المجموعة) تضيق أحلام السفر والتحقيق والحرية في أسر مطالب الأسرة التي لا تكف ولا تنتهى . وفي قصة « الخطوبة » تضيق أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد

خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذبه بالأسئلة والالتهامات ويهدده بكشف أسرارهم وأسرار عائلته . والأب هنا يقوم بدور السلطة العميقة التى تقتل الحُب وتقتل الأحلام .

فى قصة « سندس » (مجموعة الأمس حلمت بك) تحلم أم أدريس « حلما مزعجا لا تذكره ، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نبيء فى الحلم ، ليست متأكدة تماما ولكن ربما كان هناك لحم نبيء . سترك يارب » (١١٩) . يرتبط هذا اللحم النبيء بالخوف من الحسد ، وبالخوف من أن يحدث شئ لمبروكة ابنتها الصغيرة الجميلة ، يحدث شئ لها ولا تتم فرحتها بها ، وتظهر هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكياتها وحديثها ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبية كى تبيعها بعض الأقمشة . كما يرتبط اللحم النبيء فى الأحلام والتراث أيضا بالغيبة والنميمة ، وبالأخر الذى يسرق منا أحلامنا .

لا تكف شخصيات بهاء طاهر عن الحلم ولا يكف الموت أيضا عن التحديق بها ، ويصعب تماما الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت (والسلطة والحُب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى تشكيل عالمه .

فى أعمال بهاء طاهر دائما ما نجد أن السلطة تقتل الأحلام وتقتلها ، نجد ذلك الاحساس العام المهيمن والمتسلل عبر طيات وثنيات وجنبيات مشاعر وأفكار الشخصيات فى معظم الأعمال ، والتى تكشف عن احساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع ، نتيجة لأن الشخصيات تسعى دائما نحو العدل ، وتتمرد دوما على الظلم ، وينتهى صراعها دائما بالفرار والبحث والتساؤل واجترار الذكريات . السلطة هنا كما قلنا ليست هى السلطة السياسية فقط ، بل هى السلطة السياسية وسلطة الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام .

فى حالات كثيرة يرتبط الاحباط الذى ولدته السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى أعماقها ، سنأخذ مثلا واحدا على هذا ، هو ذلك الحلم الذى حلمه الراوى فى « شرق النخيل » ، والذى ارتبط بابن عمه حسين الذى كان يحبه ويحترمه ويتمنى أن يصبح مثله . كان ابن عمه قبل أن يموت يقوم بتوصيله الى محطة القطار كى يسافر الراوى الى القاهرة حيث دراسته وكان يقود الحصان والعربة التى توصله بسرعة هائلة ، ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك وبالعديد من الأحداث اللاحقة .

ارتبط الحلم التالى بموت حسين ابن عمه وخطيب اخته بعد ذلك « ثم تحولت محطه القطار الصغيرة الى ساحة كبيرة ، الى مرج ترعى فيه خيول كثيرة ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى وشب على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الاماميتين على بطنى وراح يضغط عليها ويتطلع الى بقم مفتوح وانياب مكشوفة دون أن يهاجمنى . لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلى منى وأردفنى خلفه وأدهشنى أن أجد عمى وفريده وأمى على رقبة الحصان نفسه الذى انسفع للسماء فكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح فى السماء السوداء سردابا مديورا منيرا نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعا وخفيفا لكن وجدت نفسى مرة أخرى وحيدا أمشى على قدمى وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سددها لبطنى وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضا فوق رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد الى ما لا نهاية » (٢٥٧) .

الانسان فى الحلم ، كما فى الواقع ، يكون وحيدا ، كما كان نيتشه يقول . رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى ، رموز السلطة والقتل والوحدة والموت . ترتبط أحداث هذا الحلم بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أخته فريده . يرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى الى المحطة قبل سفره الى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين اليقظة والحلم ، الحقيقة والتهويم « وأيقنت أننا سنموت وانتابنى الدوار ، ورفعت رأسى للسماء ورأيت نجومها ترتج وتختلط وتلد أقمارا وتسقط مطرا فضيا فى الفضاء الأسود وأيقنت أنى ميت ، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال : كنت غاضبا منك لكنى سامحتك ، سامحتك يا ابن عمى » (٢٧٤ - ٢٧٥) .

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطش للدماء أما الحصان فهو رمز مزدوج يرمز للحياة والموت ، شمسى وقمرى ، عندما يرتبط بالشمس يشير الى الحياة ، أما عندما يرتبط بالقمر ، كما فى هذا الحلم ، فإنه يرتبط بالموت والفوضى وقوة الغريزة المنبذعة غير المتحكم فيها . الرجل رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل . وصرخته وندياه يرمزان الى الخوف والحزن والندم والانقلاب المعايير وضياح الأحلام . الحلم هنا حلم مقلوب ، حلم يشير الى عكس ما يحدث فى الواقع حيث أننا نعرف أن الذى قتل هو حسين وليس الراوى ، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة ، كأنه يتمنى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطيع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة . وكأنه فى الحلم يكفر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه ازاءه لأنه لم يستطع أن يفديه أو يمنع عنه الموت .

مات حسين مقتولا مغدورا ، مات مع أبيه في لحظة واحدة ، قتلها أولاد الحاج صادق رمز السلطة ، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى . هذه الشخصية تسودها روح عدمية - ظاهرية وليست حقيقية - تجعل الحزن والشجن والشفافية والمساوية والشعور باللاجدى تنتشر فى كل خلاياها ، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها ، يتذكر بقاء الناس وصراحتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته : وهى تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولاته الانتقام بعد قتل أخيه وابن أخيه : وماذا ينفع يا ولدى ؟ ماذا ينفع وقد مات من مات ؟ لو من الأصل . . يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه ، مناقشة تصل به الى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه « نعم يا أمى . لو من الأصل ! ونعم يا فريسة لو أننا نموت معا . لو أن الناس كالزراع ينبتون معا ويحصدون معا فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكى أحد على من يحب . لو يحصد زرع البشر الذى ينبت معا كله فى وقت واحد ، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر ، لا يذكر شيئا عما سبقه ولا يفكر فيما سيجىء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريسة ؟ ولكن هناك ما هو أفضل ، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء » (٢٨٢ - ٢٨٣) .

هذه روح تنتشر فى كافة أعمال « بهاء طاهر » ، روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف ، روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة ، توترها دائم وسعيها الى اليقين لا يريم ، تساؤلات الموت والحياة ، الحى والحرمان ، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى ، ولأن هذه التساؤلات دائما ما تكون بلا اجابات ، دائما ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائما ، فان علاقات الأنا بالآخر غالبا ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام ، فالفقد دائم ، والموت جائم ، والظلم قائم ، والحزن حاضر أبدا لا ينتهى ، الفقد والموت والحزن أشياء غالبا ما ترتبط بالظلم والسلطة الغاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وتوابعها . تقول أم الراوى « من يموت يرتاح ، دائما الهم للأحياء » .

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت ، انها تعرف فى معظم الأحيان أن هذه الجوانب السلبية القائمة من حياتها مبعثها الآخر - العدو - السلطة ، لذلك فهى غالبا ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة الى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذى يعانى نفس المصير ، من الاستغراق

فى الذات والأحلام والذكرىات الى النزول رويداً رويداً الى أرض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة • يتوحد الراوى فى نهاية « شرق النخيل » مع الآخرين الذين يطالبون بانقاذ الوطن وتحريره ، كما أن عصام ، الشاب الفلسطينى الذى يشبه الحلم يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب وكما يستقيل من عمله فى الخارج ويعود الى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة ، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها ، قدر ما يستطيع ، أن يحقق بعض الأحلام • هذه ، فقط ، بعض الرؤى والأفكار ، التى أثارتها بداخلى قراءة أعمال « بهاء طاهر » المتميزة والفريدة •

الهوامش

(١) اعتمدنا في دراستنا لمجموعات « الخطوبة » و « بالأمس حلمت بك » و « أنا الملك جئت » و « وروايتي » شرق النجيل » و « قالت ضحى » على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر والتي صدرت تحت عنوان (مجموعة أعمال) عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢ م ، واعتمدنا في دراستنا لرواية « قالت صفية والدير » على طبعة هذه الرواية التي صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١ والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير الى المواضع المأخوذة من هذه الأعمال في هاتين الطبعتين .

(٢) Ad De Vries. Dictionary of symbols and Imagery Amsterdam : North Holland, 1984.

(٣) د . سيد محمود القمنى ، أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ م .

(٤) شهاب الدين أحمد التيفاش : نزهة الألباب فيما لا يرجد في كتاب (تحقيق جمال جمعه) ، لندن ، رياض الريس للكتب والنشر ، ص ١٦ - ١٧ .



● المتاهة والمصير الغامض
● قراءة في عالم «محمد البساطي»
●

مقدمة

تمتلىء أعمال الكاتب المتميز محمد البساطى بالعديد من المتاهات الجغرافية (أو المكائنية) التى تشتمل على طرق متشابكة ومخارات وقنوات وأشجار متشابكة وجبال وممرات مائية وغير ذلك من المسارات الغامضة الملتبسة ، كما تمتلىء بالمتاهات السيكولوجية (النفسية) حين تقسح الشخصيات فى الحيرة والشك والارتباك ولا تجد طريقا مميزا تسلكه ولا ضوءا هاديا تسير على نوره . ومن تفاعل هذه المتاهات المكائنية والسيكولوجية ينشأ نوع ثالث من المتاهات هو المتاهات الايكولوجية (والايكولوجيا علم جديد يقوم بدراسة التفاعلات بين الكائن الحي وبيئته الفيزيائية والاجتماعية) وترتبط هذه المتاهات أكثر من غيرها بالمصائر الغامضة التى تواجهها الشخصيات فى أعمال البساطى . تزخر أعمال البساطى بالبلهاء والحمقى والمجانين ومن أصابتهم اللوات ، كما تزخر بالأطفال والصيادين والهامشيين ، لكنها تزخر أيضا بالشخصيات العادية الهامشية التى تحلم وتتمنى وتودى بها أحلامها وأمنياتها الى أن تدخل المتاهة وتواجه مصائر غامضة . ولعل أهم أعمال البساطى التى تكشف فيها ذلك الجدل بين المتاهة والمصير الغامض هى رواية « التاجر والنقاش » (١٩٧٦) ورواية « صخب البحيرة » (١٩٩٤) وفيما بينهما توجد أعمال أخرى ، خاصة فى قصصه القصيرة ، يتجلى فيها مثل هذا الجدل (بشكل خاص : قصة « مشوار - قصير » وهى من أوائل القصص التى كتبها البساطى ، ضمن مجموعة الكبار والصغار (١٩٦٨) وأيضا قصة « المهرج » ضمن مجموعة الحديث من الطابق الثالث (١٩٧٠) .

عالم البساطى يتوالد من بعضه البعض ، شخصياتة تتناسل وتتناسخ مكونة تشكيلات جديدة لعوالم قديمة ، فقصة « على بجانب الطريق » (مجموعة : أحلام رجال قصار العمر) وقد كتبها البساطى عام ١٩٧٧ تكمن فيها جذور رواية « صخب البحيرة » حيث توجد فيها أيضا عزبة الصيادين والقرية والبحيرة والجزر المتناثرة والمخارات التى يقوم بها سكان الجزر وكذلك التكرار الأبدى للأحداث .

لكن عالم صخب البحيرة أكثر استشادا وطزاجة وإبداعية وأسطورية وامتلاء بالأحداث والدلالات ، كما أن تقنيات هذه الرواية أكثر تقدما ، كذلك هناك العديد من التيمات المشتركة بين « التاجر والنقاش » التي نشرها البساطي عام ١٩٧٦ « وصخب البحيرة » التي نشرها عام ١٩٩٤ .

انه عالم فريد ومتمايز ومتوالد ومتواصل النضج والإبداعية ويستحق أن نقف عند بعض مكوناته وقفة خاصة في الدراسة الحالة :

رمزية المتاهة :

تشير رمزية المتاهة غالبا الى العودة الى المركز : الى الفردوس المفقود والوصول الى الانجاز وتحقيق الذات بعد عديد من المحن والمحاولات والاختبارات ، وهي ترتبط بالميلاد والموت وبطقوس المرور من البدنس الى التطهير ومن الضياع الى المعرفة .

تشير المتاهة أيضا الى عبور أسرار الحياة والموت ، وإلى رحلة الحياة عبر الصعوبات والمحن والأوهام الأرضية ووصولاً الى المركز حيث النور والاشراق والفهم والإبداع .

ترتبط المتاهة بالمرات الموصلة الى عالم مغاير قد يبدو الوصول اليه في البداية يسيرا ، لكن عندما يحاول المرء الوصول اليه وعندما يدخل اليه يجد من الصعوبة بمكان أن يتركه .

المتاهة عقدة ينبغي حلها ، خطر ما ، مشكلة ما ، قدر ما . وهي ترتبط بمسار الشمس : صعودها وهبوطها ، بداية بالليل وبالرحلات خلال الماء والبر والبحر أو المحيط .

المتاهة تمنع وتمنع ، تعطي وتأخذ ، رمز للاستبعاد من حيث جعلها الطريق الموصل للهدف صعبا ، ورمزا للاحتفاظ أو الاحتواء من حيث جعلها الخروج منها صعبا أيضا ، ورمز للاكتشاف حيث أن المزودين فقط بالمعرفة هم من يبلغون طريقهم الى المركز ، أما من يدخلون المتاهة دون المعرفة الضرورية الكافية فيضيعون فيها . انها تشبه في رمزياتها الغابة متشابكة الأغصان كما تشبه الأنشطة التي تفك وتربط وتتعدد .

ترتبط المتاهات كذلك برمزيات الحيات والثعابين بين شسباك الصيادين والعناكب .

وقد كانت المتاهات المرسومة على المنازل قديماً ترمز الى نوع من السحر والارباك القوى وللأرواح الشريرة ومنعها من الدخول ، وقد كانت القبور والكهوف المصورة على هيئة متاهات مصنوعة كذلك لا من أجل حماية الموتى فقط ولكن كذلك من أجل منعهم من الرجوع .

يحيق الشعور بالقلق والغم الانسان الذى يبحث عن مخرج من المتاهة وخاصة اذا كانت المتاهة مظلمة .

وقد نشأ مفهوم المتاهة كما أشار بول ليفى فى مصر القديمة حيث ظهر تصور خاص حول جهنم - تيه ، على الموتى معرفة منافذها ، وطرق العودة المبسوطة من قبل الغيلان التى تسكنها بهدف العودة مع الشمس الى الحياة .

المتاهة رمز الامتداد والتعقيد وهى ترتبط بالجبال المجوفة كما ترتبط أيضاً بالمياه البحار .

يقول محمد البساطى فى رواية (التاجر والنقاش) واصفاً حالة التاجر فى أول صعود له الى الجبال « وأنصت بعض الوقت لصوت الريح ، ثم أخذته غفوة ، وحلم أنه يغوص فى بطن الجبل ، كان يهوى وقد مد يديه ملتصقا أى نتوء بارز ، وكان حذراً أن ينقلب . وكلما أحس برأسه يميل رغماً عنه ، كان ينفذه فى قوة وهو يتساءل فى دهشة .

— هل كان الجبل مجوفاً طوال هذا الوقت ، (التاجر والنقاش ، ص ١٤) .

وقد تكون المتاهات دائرية أو مثنى الشكل أو ذات أى شكل آخر ، كما يمكن أن تكون تصميماً هندسياً أو مبنى له نهاية مفتوحة أو مغلقة . وقد تكون ممراً مفتوحاً له تفرعات وتشعيبات ، وقد تكون مغارات أو قصور أو رقصات أو لعبات أو مسارات أو رحلات ، وهى كثيراً ما ترتبط بالظلمة الحيرة والارتباك والتشوش لدى السائرين عبرها وتشتمل على مسارات وما تحت الأرض وبالمجهول والمصائر الغامضة .

وبشكل عام يصنف الدارسون المتاهات الى نوعين :

١ - متاهات أحادية المسار : وهى التى يؤدى أحد المسارات فيها مباشرة الى المركز ثم الى الخارج مرة أخرى دون خيار آخر . ويتحرك

المسافر عبرها دون أن يرتاد نفس المسار مرتين حتى يصل الى المركز أو القاعدة ثم يعود مرة أخرى الى نقطة البداية خارجا من المتاهة .

٢ - متاهات متعددة المسارات : وهي تصمم من أجل أحداث مغلقة صماء وعلى تضاعيف (تعدد) فى المسارات وتتطلب ضرورة معرفة أو اكتشاف حل المشكلة والاضاع الداخلى اليها والمسائر فيها .

ترتبط المتاهات بالحياة والموت ، وبالحركة ، بالكلية ، بتعقيدات الحياة ، بالخلود بالدوام اللانهائى السرمدى ، بالصحة والمرض ، بالخوف والرجاء ، والطمأنينة ، بالجهل والمعرفة ، ترتبط بالزمن وبالمصائر فى المستقبل ، وهى مكان للتنوير والاكتشاف ومكان للتأمل والمعرفة كما أن لها قيمة وقائية من الأمراض * (من أجل مزيد من المعلومات حول رمزية المتاهات . أنظر : سيرنج ، ١٩٩٢ ، Copper, 1987).

المتاهة جسر يربط بين الكثيرة والوحدة (تلك القضية الفلسفية الشهيرة) وهى ممر يعبر من الشتات الى المركز والمقام ، كما أنها ترتبط بالأدب والابداع أيضا ، ولعل أشهر المتاهات هى متاهات الحكايات داخل ألف ليلة وليلة حيث نجد أن من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارئ الى السرد فى هذا العمل ما يسمى بتوالد السرد وهو توالد يتم عن طريق التسلسل وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها (أنظر : سيلفيا بافل : ١٩٩٤) .

متاهة الجبل :

« ان الشعور بالوحدة والحنين الى جسدنا اقتلعنا منه هو حنين لمكان ما . وحسب مفهوم قديم جدا لدى كل الشعوب تقريبا ، فان ذلك المكان ليس الا مركز الكون ، « سر » الخليقة . يتطابق أحيانا معنى الجنة مع ذلك المكان ، ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الاصلى ، الأسطورى ، والحقيقى الجماعة . وعادة ما ينظر الى الطريق الى هذا المكان على أنه متاهة ، .

(أوكتايفويات : متاهة الوحدة) (١)

يشكل الجبل متاهة غامضة ذات سحر خاص فى رواية محمد البساطى الشهيرة « التاجر والنقاش » فهو يشكل بؤرة وامكانية لافتة متميزة ، هو فى المركز والقرية بمثابة الخلفية له ، وهو المشهد للقرية وهى الاطار ، يمتد الجبل « هائلا ليحجب الصحراء وراءه ، وكان يمتد متدرجا نحو البلدة وقد تنسأثرت بين صخوره القرية أكواخ

قليلة ٠٠ كانت. تبدو مائلة وكأنها على وشك أن تهوى « (٨) وفي الوسط »
حيث كان يتدرج بطيئا كانت هناك مدقات مهددة ٠ تتلوى بين الصخور
وتنتهى الى مساحات مستوية فوق الجبل « (٨) ٠

جبل سحرى يمتلىء بالممرات والمدقات والمرتفعات والمنخفضات
والزوايا والسطوح الحادة والمنفرجة والمتعامدة ، ارتبطت حياة سكان
القرية به وارتبط به موتهم أيضا ٠ التاجر الذى كان يقول لزبائنه انه
لم يصعد الجبل وإنه لن يفعل ذلك أبدا يجد نفسه وكان هناك قوة طاغية
مسيطرة غالبة قاهرة تدفع الى أن يجد نفسه فجأة قريبا من الممر الذى
يصعد الناس منه الى الجبال ثم أنه بعد ذلك يتوه ويحدث له ما حدث ٠

تساهم ثلاثة مستويات من مستويات التعقيد والغموض فى تشكيل
متاهة الجبل فى هذه الرواية :

المستوى الأول : هو المستوى الجغرافى (المكان) ٠

المستوى الثانى : هو المستوى السيكولوجى الاجتماعى ٠

المستوى الثالث : هو المستوى الايكولوجى الذى يتشكل من علاقة
المستويين السابقين ببعضهما البعض ٠

ويتم تشكيل المستوى الأول من خلال تلك التوصيفات الخاصة
للممرات الصاعدة الى الجبل الهابطة منه ، فالمرر الصاعد الى الجبل مثلا
« أشبه بشق هائل بين الصخور يتدرج صاعدا وينتهى الى مدق فوق
الجبل » (١٣) ٠ أما المدق فكان « يبدأ مرة أخرى من مكان ما بين صخرتين
كبيرتين غير أنه شديد الانحدار » (١٣) ٠

أما المستوى الثانى فيتم تشكيله من خلال الرصد لتلك النداءات
الغامضة التى تدفع الناس للذهاب الى قمة الجبل ، أو الحلم باللهاب الى
هذه القمة وذلك السحر الخاص الذى يتحدثون من خلاله عن الجبل وعما
يحيط به من أسرار وحكايات وأساطير ٠

وتشكل الصخرة العملاقة بؤرة المستوى الثالث فهى قد جمعت على
نحو خاص بين كونها قمة الجبل (الجانب المكانى من المستوى الثالث)
وكونها بؤرة الحلم والتهويم (الجانب السيكولوجى من المستوى الثالث) ٠
ومن ثم فهى ما تستحق أن نركز عليها بشكل خاص فى دراستنا هذه
وذلك لأنها تشكل بوتقة انصهرت فيها عوامل وأبعاد المستوى الأول
والثانى من مستويات تشكيل عالم هذه الرواية المتميزة ٠

يرتبط حديث سكان القرية عن الجبل وعن الصخرتين بمشاعر كثيرة مضطربة من الحلم والخوف والوجل والخشية وبذكريات وتصورات عديدة بعضها حقيقي وأغلبها وهمي ، ترتبط أحاديثهم عن الجبل وصخوره بأحاديثهم عن الجن وأصواتهم الرهيبة التي يصدرونها عندما يعبثون ، وترتبط أحاديثهم عن الجبل وصخوره بذكرياتهم عن البدو وغاراتهم وارتباطهم بالجن ، ومثلما يرتبط الجن بالنار والغموض ، كذلك يرتبط البدو بالنار ، تلك التي يشعلونها فوق الجبل فتعلو وتستعر ثم يستعرون هم ويبدأون غاراتهم على سكان القرى . في الليالي الغامضة يعبر البدو الصحراء ثم يشعلون النار فوق الجبل ، ثم يمتطون صهوات خيولهم ، ثم ينزلون في أعداد كبيرة ، يغيرون وينهبون ثم يصعدون الجبل « بينما الريح تصفر في الشوارع والخوف يعم النفوس » (٩) .

يحدث هذا في الليل أما نهارا ، فينظر الناس الى الجبل ، يرون الصخرة العملاقة تتألق في أشعة الشمس « (٧٥) » .

الصخور على قمة الجبل تمتد متعرجة متلوية كمتاهة غامضة تحيط بها الحشائش والأشجار الصغيرة ، ومن بين هذه الصخور كان يرتفع « بروزان » قوسان لصخرتين متعانقتين تميلان في اتجاه البلدة . كانتا متساوين ولونهما أسود ، وبعد سقوط المطر . . كان يبدو بطرفيهما تجاعيد دقيقة « (٨٧) » .

تحكى قصص أسطورية حول قمة هاتين الصخرتين تقول أحدهما أنها كانتا يوبا صخرة واحدة ثم اختبا خلفها ذات ليلة أحد قطاع الطرق (وكان شريرا أعور نحيل لا صوت له يقوم بتقتيل الأطفال ويغتصب الفتيات) . وأن الفارس الذي طارده ظل يدور حول الصخر ليقتله دون جدوى لأن اللص كان يدور حولها أيضا (وهذا أيضا شكل من أشكال ألعاب المتاهة) . وعندما كانا يتعبان كان كل منهما يستريح في جهة وعندما سئم الفارس هذا الأمر استل سيفه وضرب به الصخرة فشققها نصفين وقتل اللص « وارتجف نصف الصخرة ، ثم مالا وكأنها يريدان أن يلتئما » (٧٩) .

الصخرة المزدوجة صخرة توأم ، وتلعب التوائم أدوارا بشرية . كانت أو طبيعية . دورها الكبير في الأساطير ، أنها تمثل كما يقول ليفي شتراوس دور الوسطاء بين القوة العليا (الإلهية) والقوات السفلى (الانسانية) (شتراوس ، ١٩٨٦ ، ص ٥٣) .

وهكذا فإن الصخرتين — التوأم — بكل ما أحاطها من سحر وغموض وغرابة تبدو أن وكأنهما توأم من الصخور يشبه ملاكا بجناحين أو يشبه

الشمس والقمر أو الليل والنهار ، الخير والشر أو الحب والكراهية رغم ما قد يبدو في هذا التفسير من غرابة .

مثلت الصخرتان بؤرة تفكير ومشاعر وأحلام وسلوك أهالي القرية ، فقد كانوا يفطرون في رمضان عندما (ينطفئ التوهج عليهما ويسود طرفاهما) وعندما تضيق بعض الماشية أو يختفى بعض الأطفال . كان الناس يبحثون عنهم أولا في الحواري والحقول وعند النهر ثم يفكرون بعد ذلك في صعود الجبل والذهاب الى الصخرتين وكان الأهالي « يحذرون العائدين طول الوقت من النظر اليهما » . فهما تستطيعان في لحظة أن تسلبهم النظر ، ثم تقذفان بهما فوق الصخور ، (٨٠) .

وكذلك فإن الصاعدين على الجبل ما كانوا « يستطيعون أن يقاوموا تلك الرغبة المفاجئة لأن يحدقوا نحوهما » . كانتا جميلتين . لم يروا أبدا صخورا مثلهما . ومن يصدق ما يقال عنهما ، (٨٠) .

للصخور حياة وأسرار وحيل غامضة ، « وقد حدث مرة أنهما كانتا تتألقان في هدوء بأشعة الشمس ، ثم فجأة أخذتا تضربان بانعكاسات حادة ، كانتا تقذفان ببرق خاطف وقد تضخمتا وراحتا تميلان نحوهم . وانتشرت حولهما فقاقيع كثيرة ، ودوائر من الضوء ، ودخان ، سحببات رقيقة من دخان أبيض . تتماوج في ليونة . وفي لحظة أحسوا وكأن عيونهم تحترق ، وأخفوا وجوههم بين أذرعتهم . وعندما انزاحت الغشاوة عن عيونهم هبطوا مسرعين ولم ينظروا مرة أخرى » (٨٠ - ٨١) .

الجبل مركز العالم ، مكان تجمع صخور الأرض ورمالها وسحب السماء وبخارها ، يرتبط بالصعود والهبوط والسقوط ، مكان الخلاص والتواصل مع الله ، ومكان تجسيد الحياة والقوى الكونية . صخوره هي عظام / قوة الحياة ، ومجاري المياه فوقه هي دماء الحياة ، والحياة الخضراء (الأعشاب والأشجار) التي تنمو عليه هي شعر الحياة والسحب تنففسها (شهيقها وزفيرها) .

يزخر الجبل بالاستمرارية ، الخلود والصلابة والثبات ، وترتبط قمته بالشمس والأمطار والرعد والبرق ، بالنار والماء والهواء والتراب التي هي عناصر الحياة الأساسية الأربعة في ميثولوجيا العالم وخاصة (الاغريقية) وهو رمز « هيرومافروديتي » (ذكرى وأنثوى) ، أرضى ونسماوى ، والأرض التي يستقر عليها أنثى خصبة منبثة ، والسماء التي ينتجه نحوها تقوم من خلال سحبها ورعدها وضوئها وهوائها ببتليق هذه

الأرض وتخصيبها • وتمثل قمة الجبل الوعي الكامل والادراك المطلق ، ويشير الذهاب لهذه القمة الى الطموح ولا تخلص من الرغبات الا رضية ، للوصول الى الحالات الكلية : صعود وذهاب من الجزئي العابر والمحدود الى الكلي والمطلق والمقيم والخالد وتمثل الصخور المزدوجة ممرا يعبر المرء من خلاله الى عالم جديد يحلم به (Cooper, 1987) .

أما الصخور بشكل عام فترمز الى الثبات والاستقرار والملاذ الذي يلجأ اليه الانسان ، والى القوة والى ذات الانسان الأصلية أيضا •

من كان يستطيع أن يصعد الجبل دون مشقة غير « الزناتى » كان الناس جميعهم يتساقطون واحدا بعد الآخر قبل أن يصلوا الى منتصف الجبل ، كانوا يعجزون عن تسلل الجانب الأملس من نتوءات الجبل • أما الزناتى فكان يستطيع ذلك • « كان الزناتى صانع أقفاص جريد ومقاطف ، كان أحول العينين وبذلك كان يخدع الصخرتين ولا تستطيع الصخرتان أن تفعل شيئا مع عينيه الحولوين •• انه يخدعهما بنظراته التى تتجه على غير ما تتوقعان » (٨١) •

كان الزناتى قادرا على التنبؤ بأحوال المناخ وكان يشعر بانفعالات الجبل • هو أيضا كائن شبه أسطورى ، يشبه الصخرتين بعينيه الحولوين ، قادر على الرؤية والتنبؤ رغم ضعفه وما يعيش فيه من فاقة وفقر فى الحواس والامكانيات ، وكان يقول بأن الجبل غاضب وينصحب بعدم الصعود ، ثم تهب الرياح فعلا فجأة ثم تأخذ شكل أقواس حلزونية أشبه بالمتاهة « زوابع خفيفة محملة بالرمال الناعمة • كانوا يرونها تزحف متألقة فوق الجبل • وقد تقوست وعكست ظلا رقيقا راح ينتقل معها » (٨٢) ثم مع اشتداد الريح يتزايد تساقط الأحجار الصغيرة ويترك الأهالى مقاطفهم فوق الجبل ويهرعون هاربين ويزداد عصف الريح ويزداد دورانها الحلزونية ويزداد معها سقوط مقاطفهم فى دورات سريعة تهوى أيضا بينما يكون الزناتى جالسا يعمل فى جريد النخيل لا يلتفت نحوهم ولا يبتسم ولا يشمت •

كان الزناتى يذهب بسهولة وفى الوقت المناسب الى الصخرتين ، يصعد الجبل بخفة ويسر ، وعندما يختفى عن عيون الناس يقولون انه يهرب الحشائش ويقتلع الأشواك المحيطة بالصخرتين ثم يغسلهما حتى تنالقان فى ضوء الشمس ثم ينام بينهما ، كان الزناتى يتحدث عن الصخرتين وكأنهما كائنات حية تتكلم وتحزن وتفرح وتغضب ، ثم انه

ذهب اليهما مرة ليبحث عن خروف أسود فقده رجل غريب ولم يعد وكان الرجال الذين أمضوا الليل عند الجبل يقولون « أخذته الصخرتان .. انتظرتاه طويلا .. ثم أخذتاه » (٩٦) .

يصدر الزناتى صرخات وأنات. ثم يموت على نحو غامض . مع اختفاء الزناتى تبدأ حكاية النقاش الذى يصعد الجبل وكان الرقص الايقاعى متصلا عبر الدرجات المنحوتة وواثبا بينما هو يغنى حتى يصل الى المكان المحدد . . يستلقى على الحشائش الطرية بين الصخرتين ويغمض عينيه ويحلم ، تمتلئ أحلامه بالأفراح والضحكات والرغبات ، يحلم ، بأنه يعمل ويحقق ذاته فى واقع آخر وعالم آخر ، وكان قد أحضر أدواته معه ، يضعها بجواره ثم ينام ويحلم ، وهناك التقى بصديق عمره : التاجر ، وصنعا هناك عالما آخر جديدا موازيا مليئا بالذكريات والأحلام والأفراح، وتحولت حياتهما وصداقتهما الى أسطورة حية . كان الناس يجلسون ليلا يتحدثون عنهما وأنهما « ظلا صديقين طوال حياتهما » وأنه « هكذا يجب أن يكون الناس مع بعضهم » . والا فكيف تحمل الحياة » (١٦٦) ثم يحكون عن صداقات أخرى يعرفونها « غير أنها لم تكن أبدا مثل صداقة التاجر والنقاش » (١٦٦) ويقولون أيضا روح التاجر ظلت هادئة تبحث عن صاحبها بعد موته وربما عن روح صاحب صاحبها أيضا يقولون انهم « يرونه ملتفا بعباءته أو متجولا فى الساحات » (١٦٧) .

عالم الرواية اذن عالم أسطورى يمتلئ بتييمات أسطورية عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر : هذا الجبل القريب بصخرتيه الغامضتين ، وهذا المصير الغامض الذى ذهب اليه الزناتى وذهب اليه بعد ذلك التاجر والنقاش ، وهؤلاء البدو الغامضون الذين يحضرون فجأة ويوقدون النار فوق الجبال ثم يختفون فجأة ثم ما يرتب باختفائهم الكبير بعد موت التاجر والنقاش ، وهذه الأحاديث والذكريات والتصورات حول الجن وحول العالم السفلى والموت ، وهذا الولع الخاص بكل ما هو غامض وسحري ، وهذه الرؤية الدائرية للعالم ، فالزناتى يصعد الجبل ثم يختفى عند الصخرتين ويحدث نفس الشئ للتاجر والنقاش ، وهناك حياة خاصة عامرة بالأحلام عند الصخرتين، وهذا التكرار المتواصل للأحداث والحركات الطبيعية : دوران الرياح وسقوط الصخور ومقاطف الأهالى الدائرى وشبه الدائرى، وصبى النقاش الضامر مثله الذى راح يقلد مشية معلمه وهو ما زال بعد فى بداية تعلمه للمهنة ووالد النقاش الذى كان مصابا بعمى الألوان ويعمل كأي شخص من العاديين ، وأيضا تشخيص غير الحى وأنسنة الجلامد وغير الحى ، فالجبل والصخرتان أكثر انسانية من كثير من البشر ، والصداقة التى هى فى الحبس الشعبى ضمن المستحيلات (الغول والعنقاء

والخل الوفى) وتلك الماندالا الخاصة التى كان الأهالى يرسمونها فوق
وجهات البيوت ومفارش العروس عقب موت التاجر والنقاش والذى كان
النقاش قد حفره على ساق شجرة كافور * وكان الرسم لوجه انسان حوله
زخارف من المثلثات الصغير ودوائر كالفقاقيع ، وجسده لم يكتمل ينحنى فى
تحفز وقد مد ساقين وكأنه يهم بالقفز » (١٦٦) .

هذا الرسم هو عبارة عن ماندالا ، والماندالا شكل ممتلئ رمزى ،
متخيل أو مرسوم غالبا ما يكون على هيئة دائرة (رمز الاكتمال) تشتمل
على مربع أو شيء ما يحيط بها (وجه الانسان الذى تحيط به الزخارف
والدوائر الذى قام النقاش برسمه) وهى قد شتمل على رموز داخلية ، على
حقيقة انسانية أو حيوانية (الجسد لم يكتمل حفره والذى ينحنى فى
تحفز وكأنه يهم بالقفز فى اشارة الى الرغبة فى الحرية والانعتاق من
القيود والأسر * وترمز الماندالا الى الوجود أو النسق الخاص بالتأمل
البصرى ويشيع استخدامها فى الديانات الهندية والصينية وفى الحضارات
الانسانية بشكل عام ، وتمثل الدائرة المكان المقدس والكلية وعقل العالم ،
والتكامل ، وتمثل المربعات والزخارف المتغيرة بداخلها المبادئ الثنائية ،
لكنها المتكاملة العالم كالنور والظلام والشمس والقمر مثلا ، وتعتبر
« الماندالا » لدى يونج رمزا للكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية ،
وقد استنتجت « سوزان لانجر » أن الشكل الدائرى للماندالا ليس مشتقا
من محاولات الانسان لرسم الزهور أو ما شابه ذلك مثلا ، لكنه كما قال
يونيغ نفسه نمط أولى أنشأ داخل النفس الانسانية ذاتها ويمثل محاولات
المستمرة للبحث عن الكلية (يونج ١٩٨٤ Jung, 1952) .

عالم البساطى فى هذه الرواية وفى أعمال أخرى عديدة له يمثل هذه
الثنائيات التى تبحث عن الوحدة : فهنا ، الصخرتان اللتان يقال انهما
كانتا أصلا صخرة واحدة وهناك عينا الزناتى الحولاوان ، وهناك التاجر
والنقاش والصداقة التى جمعت بينهما ، وهناك صاحب المقهى والبقال فى
« صخب البحيرة » والصداقة والمصير الغامض الذى جمع بينهما ، وهناك
الرجلان اللذان يذهبان الى المرأة على نحو غامض ويقيمان عندها على نحو
غامض ويختفيان على نحو غامض أيضا فى « التاجر والنقاش » ، وهناك
المهرج والرجل الذى يقوده عبر البلاد فى قصة المهرج (مجموعة حديث
من الطابق الثالث) وكذلك الرجلان الغامضان فى قصة مشوار قصير
(ضمن مجموعة الكبار والصغار) وغير ذلك من الثنائيات * ولا نستطيع
ظننا أن نصنف هذه الثنائيات ضمن فئة واحدة فهناك ثنائيات عابرة
وثنائيات مقيمة ، وهناك ثنائيات شريرة وثنائيات خيرة * : وعالم البساطى
الحقيقى يوحد ما بين هذه الأنواع من الثنائيات ويخيط بها لكنه يرتبط

أكثر بتلك الشنائيات المقيمة والحيرة والساعية أكثر نحو الاكتمال والتحقق، وهي كذلك الشنائيات التي تمثل لديها أكثر الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية اذا استخدمنا تعبيرات يونج . هذا الكفاح يمر في أعمال البساطي عبر متاهات عديدة . وقد كان هذا الكفاح متمثلاً على نحو واضح في روايتي « التاجر والنقاش » و « صخب البحيرة » ، كان هناك سعي غلاب خلالهما لأن تتحول الكثيرة الى وحدة ، والعزلة الى صداقة والغياب الى حضور ، والضيق الى وجود والغيب المدرك الى معنى . وكذلك فإننا نجد من الأنسب الآن أن ننقل الى عالم روائي آخر للبساطي تمثلت فيه محاولات الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الانسانية عبر متاهة أخرى، غير متاهة الجبل ، ألا وهي متاهة البحيرة . وسوف نكتشف أن العديد من المحاور التي قام على أساسها العالم الروائي في رواية « التاجر والنقاش » و « صخب البحيرة » هي محاور مشتركة متشابكة لكن لا نقول واحدة : انها تنويعات على لحن خاص ومتميز وفريد .

متاهة البحيرة :

الماء مصدر كل امكانيات الوجود ، مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم ، وهو الشكل الأول غير المتميز وغير المتحقق من المادة . سائل من خلاله يتحقق الكل كما أشار أفلاطون . كل المياه ترمز للام العظيمة وترتبط بالولادة كما أشار يونج وهي - المياه . مبدأ أنثوي يرتبط برحم الأرض وترتبط حركته بحركة الدم في العروق وتدخل في تكوين المطر ، قوة السماء المخصبة والغوص في الماء هو بحث عن سر الحياة (Cooper, 1987)

.. البحيرة مبدأ أنثوي رطب ، هي غالباً مكان سكنى القوى الأنثوية السحرية وترتبط بالخوف والأشباح كما أشار جيمس فريزر ، وهي مكان تجمع المياه وهدوئها ، مكان الحكمة والامتصاص والرطوبة والمبدأ السلبي في الطبيعة ، بينما البحر مبدأ ايجابي ويغيب شاطئ البحيرة البعيد في الأفق ، يحيط به الضباب، ويمتلئ - هذا الشاطئ - بالنتوءات والتعرجات ويزداد حضور وكثافة الغاب والعشب فيه مع اقتراب شاطئ البحيرة من الواقف على هذا الشاطئ . ويزداد غياب هذه الكثافة ويختفي بابتعاد هذان الشاطئان عندما يفتربان من البحر ، تأتي أمواج البحر الى البحيرة عبر المضيق ، حركة حياة البحيرة هادئة هاترة ، بينما حركة حياة البحر هائجة كاسحة ، وينجم عن لقاء البحر والبحيرة « بريق ورذاذ ورغوة معتمة تطفو بحذاء الشاطئ الطيني وفقايع صغيرة ، تتناثر مضطربة .. أسماك بلون الفضة تقفز وقد ظوت زعانفها تأخذ قوساً وكأنها لتعبر المتلقي الصاخب لتغوص مرة أخرى ، (٩) »

البحر مياهه جارية ، والبحيرة مياه ساكنة ، والمضيق مياه عابرة ،
وتغير من حالة وجودية الى حالة أخرى ، من الهياج الى السكون ، ومن
الحياة الى الموت ، المياه قوة الحياة وقوة الموت أيضا ، ومن ثم فهي يمكن
أن تفصل وتغرق وأن توجد أيضا . وترتبط المياه العميقة في البحار
والبحيرات بمملكة الموتى ، كما ترتبط بالكائنات الخرافية وبالصحار
والغموض . وكما ترتبط المياه العالية بالقوى الموحدة للحياة ، ترتبط
المياه الواطئة بالفوضى والعالم شديد التغير .

ومياه البحيرة أقرب الى المياه الواطئة وأقرب الى المياه الهادئة وأقرب
الى عالم الموت ، لكنها ترتبط على أى حال بالحياة ، من خلال البحر
والمضيق .

البشر اذن يعيشون على شاطئ البحيرة . بشر هامشيون يعملون
غالباً بالصيد ويعيشون حياة بسيطة أقرب الى البدائية وتقوم حياتهم على
أساس المقايضة والرضا بالقليل من الرزق ، يتحدث البعض منهم عن
الآخر فيقول عنه انه « ضربه الزمن مثلي » (٢٩) .

يظهر صياد عجوز على شاطئ البحيرة ويغيب بالسنوات ثم يعود ،
يعطى السمك الذى معه لأول من يقابله ويحصل مقابله على بعض احتياجاته
الضرورية (كبريت - حلاوة طحينية - جاز - دخان - خبز - شاي -
.. الخ) .

شخصيات هامشية بلا أسماء فى حالات كثيرة ، لكنها تظل رغم ذلك
تحلم دوما بما هو أسمر وأرقى وأكثر انسانية . والرواية فى مجملها
تعبير خاص عن أشواق الهامشين وهمومهم وتشوقهم الى حياة بسيطة
لكنها كريمة . وفى الرواية حس « ظاهرى هادى » ، لكن فى أعماقها وأعماق
شخصياتها صخب واضطراب ، وأشواق وأحلام وذاكرات وصراعات
لا تنتهى ، وخلال كل ذلك تحتل البحيرة موقعا خاصا .

تقول المرأة التى يروى معظم الجزء الأول من الرواية على لسانها ،
للصياد والعجوز التى ذهبت للعيش معه « الشارح لا يخيفنى مثل البحيرة ،
سرت على شاطئها مرة أو مرتين ، ما لا أعرف أخاف منه » (٣٣) .

بشر يحضرون ويغيبون ثم يعودون ، يحملون أشياءهم فى صناديق
خاصة ويتجولون بداخل البلدان والأزمنة والمذكرات . أغراب وبدو
ورعاة وصيادون وأهل مدن يمشون ثم يذهبون ولا يعودون ، بشر غير

مختونين ، شبه بدائيين وبدائيون ، عالم قديم وعالم جديد ، عالم موغل في القدم ، وعالم يتشكل جديدا يافعا : بحيرة وبحر ومضيق ومخابئ ومستنقعات وبيوت جديدة وترعة وهويس وأراض بور وأشواك وبلاد أصلية وضاحية جديدة ، أغراب يأتون بملابس بدائية ، يغيرون على البلدة ويسلبونها ما بها من أشياء قليلة ثم يمضون الى حيث لا يدري أحد ، يتزودون بالمياه من ترعة البلدة ثم يمضون ، مياه البحيرة تقذف بالبشر الغرقى والأشياء الغريبة ، جزر كثيرة في البحيرة ورياح غامضة تهب فجأة .

يذهب الصياد الأول الى مصيره الغامض ويغيب سنوات ثم يعود ، ثم يغيب بعد ذلك الى طيات الموت حيث لا عودة . كذلك يذهب مقاليد الأنفار حاملا صندوقه معه بعد أن يكتشف أن المرأة التي تعيش معه قد حملت بينما يعرف أنه هو نفسه غير قادر على الانجاب. يذهب ولا يظهر مرة أخرى وهناك شخصيات عديدة تختفى بعد أحداث عصبية ولا تظهر مرة أخرى أو تظهر على هيئة جثث تقذف بها مياه البحيرة : جد الغرباء الذي اختبأ عند الخالة سكيئة بعد أشجاره مع أهل البلدة ومطاردتهم له ثم هروبه الى البحيرة وعدم ظهوره مرة أخرى . وجمعة الذي يختفى ويعود مع صديق له (لاحظ الالتحاق على أهمية الصداقة في أعمال البساطي) بعد سبع سنوات ، أما أبرز من غابوا ثم عادوا موتى بعد ذلك وبعد أن سحرهم هذا النداء الغامض فهما كرواية (صاحب المقهى) وعفيفي (البقال) ، وهما في رأينا المقابلان الحقيقيان للتاجر والنقاش ، فهما لم يذهبا للبحيرة من قبل (كذلك لم يذهب التاجر ولا النقاش الى الجبل من قبل) وهما معا يتذكran طفولتهما وذكرياتهما المشتركة ، وهما معا تنشأ بينهما صداقة وطيدة تستمر الى ما بعد الموت. من خلال حديث الناس عنهما (كذلك الحال في التاجر والنقاش) . وهما معا يشدهما النداء الغامض ويستمتعان بمغامراتهما مع المجهول ويتحرران من أسر وقيود حياتهما المحدودة (كذلك الحال بالنسبة للتاجر والنقاش) وهما يختفيان حيث لا يدري أحد ويعودان حثتين هامدتين تلقى بهما البحيرة ، ويحدث شيء مشابه بدرجة ما للتاجر والنقاش . دار كرواية وعفيفي حول الجزر وعرفا أن سكان الجزر كثيرون ، بعضهم مختونون والبعض غير مختونين ، حملا الهدايا ، كقربى لسكان الجزر الغامضة أملا في أن يمتنعوا عن نهب المقهى والدكان ، لكنهما في النهاية يتوحدان مع سكان الجزر ويصيبران منهم ، ويغيران على البلدة ، بل يصل بهما الأمر الى الاغارة على ممتلكاتهما نفسيهما الخاصة ، عشق الأب « بافنوس » الغانية التي ذهب كي يسترجعها الى حظيرة الكنيسة في رواية « تاييس » لاناتول فرانس وتوحد بطل رواية « قلب الظلام » لكونراد مع القاتل الذي ذهب كي يقتله . .

يصبح القتل قاتلا فى دراما الحياة الانسانية وأسطوريتهما . ويظل كرواية وعفيفى فى متهات عبر الجزر وبين البلدة والبحيرة « يأتیان ويذهبان ، يوغلان فى الابتعاد ، يذوبان فى الأفق البعيد ، وننساها ثم نفاجأ بهما أمامنا . شئ ما جعلنا نلتفت اليهما . ربما الصداقة العجيبة التى كانت تجمعهما وتجوالهما الذى لا يكل ، ذهابا وعودة على الشاطئ كغلامين يعيشان ، ولا يفترقان الا وقت النوم » (١٢٢) .

يلبس كرواية وعفيفى نفس الملابس ، لا يتخرج أحدهما من الوقوف عاريا أمام الآخر ، حديثهما لا ينقطع وضحكاتهما لا تتوقف وتجارتهما تزدهر وتدور بينهما مناقشات عديدة حول معنى الموت والحياة .

وذات صباح رحل عفيفى وكرواية ولم يعودا للظهور الا بعد خمس سنوات ودارت حولهما حكايات أشبه بالأساطير : البعض وصف طريقة جريهما السريعة وشكل أحدهما الخاطف ومهارتهما فى تحريك العصي أثناء الهجوم على البلدة ، ثم انهما يموتان بعد ذلك وتقذف بجثتيهما مياه البحيرة بعد نوة عاصفة .

تكثر فى الرواية الحالات الخاصة بالرجال التائهين أو الرجال الذين ابتلعتهم المتاهة . ويبدو أن حكايتهم شديدة التواتر والتكرار فى البلدة « كانوا يظهرون فى البلدة من عام لآخر ، اثنان أو ثلاثة ، هادئون دائما ، ينزفون بمدخل البيوت حين يلمحون شجارا . لا يكفون عن السير ، يقفون لحظات وقد أثار انتباههم شئ ما ثم يواصلون . يعلم الواحد نفسه فى صوت لا يسمع . نقاش حاد لا يهدأ ويده تلوح فى تساؤل ، وتأتى النهاية سريعا . نفس الميتة فلا تتغير . كانوا لسبب ما ينهون تجولهم فى عمق الليل عند الحقول » (١٢٩) .

يتوه الرجال الهائمون فى متهات الحياة وحياتهم أشبه بالمتاهات وموتهم يتم من خلال شكل أشبه بالمتاهة أيضا « يختلسون النظرات الى المكان المرتفع حيث مدار الساقية عار من الأشجار وقد خفت الظلمة حوله . ويخطو القريب منهم متجها اليها ، ويتبعه الآخر ، يستلقى واحد على « الهدية » ويهز قدميه ، ويدفعه آخر ، يكون الثالث قد امتطى الطمبوشة « ماذا ذراعيه للأمام مدليا ساقيه على جانبيها ، وتدور الساقية ، وتغطس به الطمبوشة فى البئر وتواصل الساقية دورانها . يترامى الينا صريرها فى الهزيع الأخير من الليل . كنا حين نلاحظ اختفاء واحد منهم نمضى الى البئر ، وننتشل الحطام المنتفخ » (١٢٩) .

شكل حركة الساقية شكل دائري حلزوني يرتبط بدوامه الحياة وبمتاهة الموت . والشكل الحلزوني كما يشير « سيرنج » رمز لمعنى الحياة التى تضيق فى متاهة القدر ، هو النهاية التى قد تعنى الموت ، وقد تعنى الخلاص على المستوى الروحى .

وتتنمى السواقى الى نفس رمزية المتاهة والحلزون . (سيرنج ، ١٩٨) ترتبط حركة الساقية بالنمو والامتداد وبالموت والتخلص . بالحياة والموت وبتجولات الروح وبالعودة النهائية الى المركز ، وبالايقاعية المتغيرة للتطور والاضمحلال بالليل والنهار ، بايقاعية الطبيعة واستمرارية الدوائر المغلقة ، وهى فى الرواية شديدة القرب من معنى الموت واليأس والتلاشى والضياح والغيبوبة والعبت والغناء : فهى تروى الحقول ، لكنها أيضا تقتل البشر أو يقتلون أنفسهم من خلالها ، أو يتوحدون معها لأنهم لم يجدوا شيئاً غيرها يتوحدون معه ، أو أنهم أدركوا أن حياتهم كالساقية ، وأن حركة حياتهم تشبه حركة الساقية ، تلك التى تدور دائماً تسقى غيرها بينما هى عطشى صخرة سيزيف تانتالوس فى الميثولوجيا الاغريقية الذى كان عندما يصل الماء الى شفثيه يفيض هذا الماء فيظل فى عطش دائم مادام حياً . الساقية وحركتها الدائرية أو الحلزونية هى مثال مصغر للمتاهة فى شكلها الأكبر ، سواء كانت متاهة مادية حقيقية أو متاهة معنوية رمزية . . لكن هل وقع عفيفى وكراوية فى براثن المتاهة ؟

المتاهة كما قلت فى بداية هذه الدراسة يمكن أن تكون ذات نهاية مفتوحة ويمكن أن تكون مغلقة ، وبينما وقع معظم الرجال الهائمين فى براثن متاهات مغلقة انتهت باليأس والانتحار فقد انطلق عفيفى وكروية (كما فعل التاجر والنقاش) فى فضاء المتاهات المفتوحة ، يحلمان ويضحكان ويتوحدان خيالياً وواقعياً مع الغرباء الذين طمعا أولاً فى الخلاص من شرورهم ، يرتبط الذهاب الى المتاهة بالموت ويرتبط الخروج منها بالحياة وقد تكون هذه الحياة حياة أخرى محلوما بها أو متخيلة .

تمثل رواية « صخب البحيرة » بالمتاهات الفعلية أو الطبيعية (البحيرة والبحر والمضيق والهويس والترعة والجزر) كما تزخر أيضاً ، وهذا هو الأهم ، بالمتاهات الرمزية ، تلك التى يذهب اليها البشر ولا يعودون أو يعودون منها موتى . كما يوجد فى الرواية رصد لحركات الطبيعة وتغيرات الفصول ، تلك التى تجعل احساسنا ما بالثية والضياح والخوف يسيطر على البشر . على سبيل المثال لا الحصر ، فى القسم الخاص من الرواية المسمى « نوة » هناك وصف شديد العمق فيما يشبه اللوحة الطبيعية الحية لحركة الرياح وتأثيراتها من خلال مشاهد بعدية

شديدة الحيوية بحيث تبدو « النوة » وكأنها كانت أسطورة مهيمنة على حياة البشر وعلى مصائرهم « سحب كثيفة قائمة تتجمع . . . رياح باردة توشك أن تنفجر ، وصوت مكتوم أشبه برجفة فى جوف الأرض . فى كل مرة نقول انها عاصفة قادمة سيتأخذ وقتها وتمضى ، غير أنها تظل كامنة فى الأفق ، نسمع دمدمتها ، دون أن تأتى . نحس بالخواء ، وحزن غامض يجثم على نفوسنا ، والكلاب على أعتاب البيوت تزوم ولا تنبح ، هبة خاطفة من الريح تسوطنا وتمضى . تأتى غيرها وغيرها ، ويتألق ضوء السماء فى صحوة مفاجئة . تبدو السحب المعتمة كأنها تلملم نفسها لتبعد . حين يكون الوقت ليلا نرى الشوارع وقد احتواها ضوء فضى . ونقول انها احدى خدعها لتسحبنا من مكاننا » (٥٣ - ٥٤) .

للرياح خدعها مثلما كانت للجبل حيله ، الريح من الروح ، قوة تنفس الكون وهى ترتبط رمزيا بالجبال والخيوط (جبل الريح بغير الملموس والغامض والعابر والمراوغ ، بالمخيف وبالحركة الابداعية وبالشمس وبالهبوط والصعود وترتبط كذلك رمزية الحلزون والساقية والسحر .

حين يطمئن سكان البلدة الى قرب سكون الريح وتسرى نسمة دافئة فى الجو « يسود هدوء خاص فى الطبيعة يأتى الانفجار على غير توقع . قعقة السماء ، والمطر الغزير ، وهدير البحر الصاخب ، أمواج عاتية ظلت تتثنى طويلا دون صوت ، تندفع فى زمجرة ملتثة ، تبتلع الأرض البور وتجرى فى الجوارى وسط بيوت الضاحية ، مياه برغوة سوداء . تقذفنا بحطام حملته من بعيد وجثث حيوانات وأسمك ميتة » (٣٥) .

البحيرة تبدو كصندوق كبير ومستودع خاص للتاريخ والذكريات ، تنبعث من خلالها ذكريات مشينة وأحلامهم ، وتقذف البحيرة عقب النوة بالخناجر والسيوف والزجاجات والأصناف والولاعات والأقلام الحبر والأطباق والساعات والفوانيس والمسابع والنظارات وأدوات المطبخ والنياشين والأدوات المعدنية والخشبية والصخرية والخزفية والكتابات والنقوش ، لكن أهم ما قذفته البحيرة خلال أحداث الرواية كان هو الصندوق الخاص الذى يتكلم والذى وجدته امرأة جمعة خلال احدى رحلاتها على شاطئ البحيرة وهو ما يستحق ، مع صناديق أخرى فى أعمال « البساطى » ، أن نفرده له قسما خاصا فى هذه الدراسة .

المتاهة ورمزية الصندوق :

يخصص « جاستون باشلار » الفصل الثالث من كتابه المشهور « جماليات المكان » للحديث عن الأدراج والصناديق وخزائن الملابس ، وفيه

يقول ان « الخزائن برفوفها ، والمكاتب بأدراجها ، والصناديق بقواعدها المزينة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية » . دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها نفقد نماذج الألفة وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا ، وعبرنا ، ولأجلنا . وهي ترتبط عند باشلار أيضا بفلسفة الامتلاك وسيكولوجية « الحالمين بالأقفال » وبشعرية الأثاث ، وبالحاجة للسرية ، والحاسة الحدسية لأماكن الاختفاء . وهناك تماثل ما موجود بين هندسة الصندوق الصغير وسيكولوجية التلصص والسرية ، وأحلام الألفة ، انه يرتبط بأحلام يقظة الانسان وهو يحتوى على أشياء لا تنسى بالنسبة لنا « هنا يتكشف الماضى والحاضر والمستقبل ، فالعلة - أو الصندوق - هي ذاكرة ما لا تعيه الذاكرة من زمن وكل ذكرى مهمة - يسميها برجسون الذكرى المحضة - موضوعة فى علة مجوهرات وصندوقها الصغير، الذكرى المحضة صورة تخصصنا وحدنا لا نرغب فى نقلها للآخرين ، نضيف اليها فقط بعض تفاصيل زخرفية ، أما نواتها فهي تخصصنا ، لا نحب أبدا أن نقول عنها كل ما نعرفه . يرتبط الصندوق بخفايا الأرواح المكبوتة وسيكولوجية الأشخاص المتحفظين ، بالفرح الخاص والذكريات الخاصة ، وبالصمت الخاص الذى يشعر به المرء عندما يفتح الصندوق أو يغلقه (باشلار ، ١٩٨٠) .

فمتاهة الصندوق رمز أنثوى بينما المفتاح رمز ذكرى ، هكذا ينظر اليه المحللون النفسيون أصحاب البحث عن الدلالات المباشرة ، لكن الصندوق يستعصى أن يكون رمزا ، عددا مباشرا كما ينظر اليه بعض المحللين النفسيين المهتمين بالدلالات الجنسية للأشياء فقط ، يرتبط الصندوق بالميلاد (رحم الأم) ويرتبط بالموت (القبر) ويرتبط بالذاكرة ويرتبط بالتراث (خزانات التراث) وله دلالات أخرى كثيرة سنحاول استكشاف بعضها فى أعمال محمد البساطى خاصة فى « صخب البحيرة » .

تشيع الصناديق بدلالاتها المختلفة فى أعمال محمد البساطى : فمثلا هناك صندوق ما فى قصة العم زيدان « يضع فيه الجدة أزرا صفراء بلون الذهب وفوارغ رصاص وشظايا قنابل ، ونشان برونزى فى علة سوداء ، وبقايا ما استطاعت الذاكرة أن تحتفظ به من معارك وبطولات حقيقية أو مزيفة » (مجموعة : هذا ما كان) ، وفى قصة « حجرة المرحوم » (مجموعة الكبار والصغار) تمتلئ الحجرة بالصناديق : صناديق مستطيلة مغطاة بملابس نسائية ، تفوح منها رائحة عرق وعفونة ، تماما كالتي تنبعث من العجوز ، ولا يدري أحد . . أيهما كان يمد الآخر بهذه الرائحة (٨٧) ، والصندوق هنا يرتبط بالموت والماضى أو البلى وتقدم العمر . وفى قصة أحلام رجال قصار العمر (المجموعة تحمل نفس الاسم) يقول

الرواية عن أمه « سحبت أمى الصندوق من تحت السريّة ، وأخرجت ملابسها ذات الألوان • وقفلت الصندوق على الملابس السوداء • كانت تبتسم فى خجل وهى تنظر الى « (٤٤٤) »

كان زوج هذه المرأة ووالد الراوية قد مات فى الحرب ، فى الصحراء ، وأصبح الصندوق لديها ممثلا لخزانة الذكريات والأحلام •

ترتبط الصناديق بالموت أيضا فى رواية « صخب البحيرة » فالمرأة (زكية) التى مات عنها زوجها منذ سنوات طويلة ، والتى تقيم مع أم زوجها ، والتى يقال انها رأت عفيفى وكرواية وهما يغيران على البلدة مع سكان الجزر بينما كانت تسرق بعض الصابون من دكان عفيفى (البقال) • هذه المرأة التى مات عنها زوجها ولا أبناء لديها تسرق الصابون ، وتضعه فى صندوق ، وتخرج هذا الصابون بين الفينة والأخرى وتتشممه ، ثم تضعه مرة أخرى فى الصندوق ، وكان الصندوق لها بمثابة مستودع الذكريات والأحلام الجميلة رغم محدوديتها • كذلك كان لدى المرأة العجوز صاحبة القرن التى قضى النقاش الليل عندها (فى رواية التاجر والنقاش) صندوق مستطيل « طليت جدرانها باللون الأسود ، وكانت هناك نقوش باللون الأحمر على الجانِب الذى علق به قفل صغير ، وعلى ضوء النار ، ميز النقاش من بينها أهراما ثلاثية صغيرة الحجم ، ونخلتين متعانقتين ، وفى الركن البعيد بدا جمل مقبلا ، ومقوده متدلّيا وكان الرّاكب مسترخيا كالنائم » (١٢٤) •

كانت هذه المرأة تضع فى هذا الصندوق أدوات كفنّها : قماش أبيض وصابون وأوراق ملفوفة وعقد حياتها على هيئة أسنان قاتمة ثقت جنورها وانتظمت فى خيط رفيع ، كما كانت تضع به أيضا أقمشة من الساتان تشبه ملابس العرائس ، وهكذا فإن الصندوق هنا يمثل استعدادا للموت كما يشير أيضا الى ذكريات الحياة • تقول إحدى الشخصيات فى « صخب البحيرة » « كل صندوق يشبه صاحبه » (٣٩) •

توجد فى أعمال البسناطى صناديق أخرى كثيرة وتوجد فى « صخب البحيرة » بالذات صناديق عديدة منها مثلا ذلك الصندوق الذى كان الصياد العجوز يضع فيه حاجياته والذى دفن معه ثم جاءت المرأة وابناها فى نهاية الرواية وحمله معهم وأيضا الى حيث لا يدرى أحد ، والصندوق الذى كان مقاول الأنفار يحمله معه ، ثم الصندوق المتكلم الذى وجدته امرأة جمعة • وعليّنا أن نلاحظ أن معظم — ان لم يكن كل — الشخصيات التى ارتبطت حياتها بصناديق معينة فى هذه الرواية بشكل خاص وفى

أعمال أخرى للبساطى بشكل عام كانت شخصيات لا تنجب : فالصياد العجوز لا أولاد له ، والمقاول لا ينجب وزوجاته الأربع حملن من غيره ، وكذلك هذه المرأة الأخيرة التى يروى معظم القسم الأول على لسانها ، ويتحرك المقاول من بلد الى بلد حاملا صندوقه الذى يضع فيه أشياء واحتياجاته الخاصة وأيضاً ملابس نسائية وهدايا يعطيها للنساء اللاتى يتزوجهن أو يقيم علاقات معهن * ان الصندوق بالنسبة له - كأنه بيته * . لكنه لا ينجب وعندما تظهر علامات الحمل على أية امرأة كان يتركها . وكذلك لم يكن لجمعة وامراته أولاد أحياء * كذلك كان الحال بالنسبة لزكية سارقة الصابون .

يشير الصندوق رمزيا الى الرحم ، والى المبدأ الانثوى للاحتواء ، والى الرغبة فى الخلود والقوة والاستمرار والحيوية والدوام (Cooper, 1887).

تشعر المرأة صاحبة مقاول الأنفار بأن صندوقه « كان معها دائما . تلك الألفنة الغريبة التى تحسها مع الصندوق * هى لم تفتحه أبدا ، ولا رأت ما بداخله * مغلق بالرزة والقفل الضخم الأسود . صنعت له يوما مفرشا من قميص قديم لها بلون قشرة البصل * وطرزت حوافه بخيط أخضر ، وفى المنتصف دوائر من الخرز والترتر أخذتها من قرطتها * ويوم أخذ الصندوق وذهب كانت تبكى وتلطم وظنت أنها ستموت * أغلقت البابين وارتمت على الحصر » (٣٩ - ٤٠) .

إذا كان الصندوق بالنسبة للرجل (المقاول) يشير رمزيا الى الرحم والاحتواء والرغبة فى الانجاب فانه قد يشير بالنسبة لهذه المرأة الى الحاجة الخاصة للشعور بالأمن والأمان والاطمئنان ، وهى الحاجات التى شعرت أنها أشبعتهما نسبيا فى ظل هذا الرجل - رغم أنها لم تنجب منه بل من غيره - وخافت من ضياعها عندما يرحل عنها ومع صندوقه ، وقد كانت تقول عنه انه الوحيد الذى كان « يعرفها ويعرف بلدتها وأهلها ، والآن لا أحد يعرفها » (٤٠) .

انه الشعور الحميم بالألفة والمودة والاطمئنان الذى يرتبط بهذه الأشياء الصغيرة ، بعد وفاة الصياد العجوز وقيام المرأة وولديها بدفنه يذهبون الى القارب ويجدون فيه صندوقا يشبه صندوق مقاول الأنفار « نفس الحجم المتوسط وحافة الغطاء البارزة واللون الأخضر القاتم ، والقفل المغلق بالرزة يعلوه الصدا » (٤٣) .

بعد أن يفتح الولدان الصندوق بفأس يجدان فيه أشياء عديدة منها جلاب قديم وساعة جيب قديمة معطلة وحذاء أسود وملابس داخلية وأختام

سوداء وبصمات أصابع وأشياء أخرى توحى بالقدم ومرور الزمن وانقضاء العمر ، بل قد توحى هذه الأشياء أيضا (خاصة الساعة المتوقفة) بأن الزمن متوقف متجمد ، فالساعة الخربة الساكنة رمز له والصندوق بشكل عام قد يشير الى الذاكرة التي هي خزانة الأشياء القديمة التي مات بعضها وبعضها الآخر قد فقد وظيفته ، وقد يكون الصندوق هو الزمن ، أو الماضي . أو التراث خاصة في جانبه الميت . الصندوق عموما اذن هو الزمن وهو الذاكرة ، وهو الرحم ، وحلم الاستمرار ، والخلود . لكن ماذا عندما يكون هذا الصندوق متكلمًا ؟ ماذا عن الصندوق الذي وجدته امرأة جمعة وقاده الى المتاهة ؟ الكلمة رمزيا هي العقل ، وهي الصوت المقدس وهي العنصر الأول في عملية التحقق أو التجلي ، وللصوت قوة ابداعية فاذا كان الصندوق في جانب منه ارتبط لدى جمعة بالعقم وعدم القدرة على الانجاب ، فانه قد يرتبط في جانبه الآخر بالرغبة في تحقيق الذات الانسانية وفقا لتعبيرات يونج التي سبق أن أشرنا اليها . كان جمعة كائنا مهما مهما لا حرفة له « ما كان أحد يلتفت اليه من قبل » (٦٣) يقوم بحمل شبكات الاسمنت والجبس وأسياخ الحديد « وعندما يتوفر مبلغ من الماء يكفي لعدة أيام ينفذ يديه فجأة . يأتي ذلك في بداية اليوم أو منتصفه . مغادرا الدكان تتبعه شتائم صاحبه . يتسكع يوما أو يومين وسط الحركة الدائبة ثم يعود للصقل . يستلقي على العتبة ويغط في النوم والشمال على وجهه وامراته تدمك ظهره وتنش عنه الذباب » .

كان جمعة بلا حلم ولا عمل ولا وجود ولا كيان ولا يهتم به أحد وعندما ظهر الصندوق المتكلم في حياته أصبح له حلم وله عمل وله وجود وله كيان وأصبح مثار اهتمام الناس وكان ما تحصل عليه امرأة جمعة عقب النواب هو الأثر : آثار الموتى وآثار الأحياء أيضا . أصداف وزجاجات وقطع ملابس ونقود ، كما كانت تجد جثث الموتى ، جثث رجال مختونين ورجال غير مختونين ، وكان من بين ما وجدته ذلك الصندوق ، لم يكن يتكلم في البداية ، لكنها سمعت صوته بعد ذلك عندما جفقه جمعة بالنار كان الصندوق صغيرا « انظرا بريق معدنه . مستطيل الشكل . منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة . أركانه ومقبضه من العاج » (٧٢) صندوق تنساب منه الموسيقى ويصدر منه صوت حزين ، يتحدث ويصمت ، يتحدث الصوت بشكل يشبه « اندفاع المياه في القنوات حين تفتح السدود » (٧٥) ومن يستمع اليه يشعر بأنه يسحبه كالنداهة « وكل من حاول أن يمسك به أفلت منه وكان أن ضاع جمعة في المتاهة ، أصبح مشبها بالتفكير ، زائغ النظرات لا يكف عن إقامة حوارات مع الصندوق حول الظلم والدم والسيطرة ، الصندوق هنا كما أشرنا يرتبط بالرغبة في

الخلود والاستمرارية ورمزية الرحم (الرغبة في الانجاب لدى جمعة) ، ويرتبط أيضا بالرغبة في تحقيق ذاته والبحث عن كيان خاص له يتمتع بالاحترام والكرامة ، كما يرتبط أيضا بحنينه الى الصداقة : لم يكن لجمعة صديق ، كان يتسكع في الطرقات وحيدا ضائعا وعندهما وجد الصندوق وجد صديقا له يحاوره ويتحدث معه حول السلطة والدم والظلم ويتحدث معه لمجرد الحديث ذاته .

الصندوق قد يشير أيضا الى الماضي ، والى الذاكرة ، والى التراث ، والى ضمير الانسان ، والانسان الداخلى الحقيقى داخل كل انسان ، الى الذات والذى يظل يبحث عنه طيلة حياته ، وقد يشير أيضا الى التكرار والقوى الأبدية . « يختفى جمعة بعد ذلك ، يرحل الى مكان لا يعرفه أحد ويعود بعد سبع سنوات هزيلة رثا ذابلا ناتئ العظام وتكون الحياة قد تغيرت وارتفعت الأعمدة الخرسانية والبيوت الجديدة داخل البلدة تغطي الأرض البور وتحجب الشاطئ » (٨٤) كان جمعة قد فقد صندوقه خلال متاهة ، لكنه « رأى الكثير » ولم يبخل بما رآه . وأحبه كل من عرفه « (٨٥) ولم يندم جمعة يوما على رحيله ثم انه بعد عودته يموت فى هدوء . لقد فقد صندوقه لكنه كسب الرحلة والمعرفة .

لقد نعم جمعة بنعمة الاكتشاف والمعرفة والتحقيق والاكتمال وكانت رحلته خلال متاهته وسيلة لهذه المعرفة وكان الصندوق رمزا لها . وتظل صخب البحيرة كرواية تعبيراً عن أشواق الهامشيين والمهمشين وحقوقهم فى السعادة والتحقيق والحلم والعلم والعمل والاستمرار على نحو أفضل .

متاهات أخرى ومصائر غامضة أخرى :

تمتلى أعمال محمد البساطى بالمتاهات الجغرافية والبيكولوجية والمصادر الغامضة ويرمز وحالات التشابك والتعقيد والحيرة والقهر ، والرغبة فى الحرية والانعتاق ، وغير ذلك من الرموز والحالات المماثلة .

فى « قصة رجل ميت » (مجموعة حديث من الطابق الثالث) تواجهنا جثة الميت المغطاة بأوراق الصحف فى النفق المظلم كدلالة على المجهول والمصير المبهم فى عالم البساطى (حسين حمودة ، ١٩٨٢) .

فى رواية « بيوت وراء الأشجار » يسعى مسعد الى مصيره الغامض (الموت) خلال متاهة مطاردته لعامر ابن صديقه بركات والذى خائنته زوجته (زوجة مسعد) معه ، كما يوجد رصيد أيضا لمتاهات بعض الشخصيات خلال رحلة التهجير من بورسعيد الى المدن المصرية المختلفة بعد حرب ١٩٦٧ .

فى قصة « جدى » (مجموعة : ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً) وصفه
لبيت يشبه المتاهة وكذلك الحال فى قصة « الزعيم » (نفس المجموعة)
وصف لقصر كأنه المتاهة .

ومن الشخصيات التى تذهب الى المتاهة شخصية الأخت التى تذهب
لتقييم مع الفجرى فى قصة « كوب الشاى الأخير » (نفس المجموعة) .

فى قصة « الطفل » (مجموعة هذا ما كان) هناك مصير غامض ينتظر
الطفل الذى يزداد توحشا وشراسة كل يوم وينتظر كذلك والدته . وهناك
حكايات فى نفس المجموعة عن الأطفال الذين يموتون وتطفو جثثهم بعد
ذلك ، وحكايات أخرى عن حرائق غامضة تشتعل فى البلدة من وقت
لآخر .

وفى نفس المجموعة هناك مصير غامض ينتظر الرجال الذين جاءوا
لتحصيل الديون من رجال الحاج عنانى (قصة : هذا ما كان) . وهناك
مصير غامض ينتظر الأستاذ بشير الذى حصل على عقد عمل فى الخارج فى
نهاية عمره ويتأهب للذهاب الى متاهة الغرب (قصة : لقاء) .

فى قصة « الجفاف » (مجموعة : هذا ما كان) هناك وصف لمتاهة
مكانية حقيقية حيث يوجد نخيل كثيف يحيط بالقرية ويوجد عراء يمتد
خارجها « وأرض بور تغطيها شقوق كثيرة وقنوات رفيعة تتناثر على جوانبها
الأشجار والأشواك الجافة » كما تمتلئ هذه القصة بالمصائر الغامضة
للشخصيات ، وجودها النفسى قريب بدرجة ما من الجو الخاص بقصة
« مشوار قصير » (مجموعة : الكبار والصغار) وكأنها استكمال لها ،
مع زيادة فى الاهتمام بالأماكن الغامضة والمصائر الغامضة وبمتغيرات
الطبيعة كالغبار وأشعة الشمس الحارقة .

فى قصة « الرحيل » (مجموعة : هذا ما كان) هناك شخصيات
غامضة ، تقف طويلاً ولا تقول شيئاً ، ترحل دون كلمة ، أسماؤها
مجهولة ومواطنها مبهم ، وهناك قرية يهجرها أهلها الى مصائرهم
الغامضة .

والمجر الذى تتحرك خلاله العربة الملكية فى قصة « القطار الملكى »
(مجموعة : هذا ما كان) يمثل متاهة حقيقية من القضبان المحفورة فى
الصخر ، وحيث توجد عند نهاية القضبان حافة وبعدها هاوية انتهى
عندها مصير عديم من المساجين عندما زلت أقدامهم فى عتمة الليل ، تلك
التي تخفى العديد من التجاويف والمتاهات .

يخرج الأستاذ السلامونى فى قصة « مشوار قصير » (مجموعة : الكبار والصغار) من بيت صديقه ليلا وهو يفكر فى أى الطرق يسلك خلال إياها إلى المنزل وعندما أراد أن يختصر الطريق بينما كان شاعرا بالسعادة - يقفز ويضحك - يخرج عليه رجلان ويقولان له : عاوزينك فى مشوار صغير ، ويقتادانه إلى مصير غامض . وعبر هذا المشوار القصير ، الذى هو أشبه بالمتاهة والذى يشتمل على طريق ضيق تحيط به الأشجار التى تتكاثف غصونها بطريقة مخيفة ، وساقية يقال انها مسكونة . وأشجار كافور ، وخطوط سكة حديدية وجسور وبيوت وأرض فضاء ، وقنوات ، وحشائش ، وضفادع ، وقرى بعيدة وقريبة يصلان إلى بيت ما حيث ينتظران أحد الأشخاص ويظل السلامونى ينتظر مصيرا غامضا كأنه الموت أو هو الموت فعلا .

فى قصة « كوكو » (مجموعة : الكبار والصغار) يضيع الطفل كوكو فى شوارع القاهرة هربا من أمه تلك التى ترسل جارها للبحث عنه ثم تذهب هى نفسها للبحث عن ابنها لكن دون جدوى فى هذه المدينة ذات الشوارع الكثيرة المتشابكة « كعش العنكبوت - لا يدرى أحد من أين تبدأ وإلى أين تنتهى » .

كذلك يهرب الطفل طارق فى قصة « الطفل » (نفس المجموعة) إلى متاهات الشوارع بعد اكتشاف خيانة أمه .

تعتبر قصة « المهرج » (مجموعة : حديث من الطابق الثالث) قصة متاهة نموذجية ، فالمهرج فى القصة يذهب للبحث عن الفرقة الغنائية التى يعمل معها وحسب الموعد المتفق عليه بينهم فى إحدى المقاهى ، فيجد الفرقة قد سبقته إلى أحد الأفراح فى إحدى القرى . ويذهب المهرج للبحث عن هذه الفرقة . ورغم أنهم قد وصفوا له الطريق بالتفصيل « فقد ظل المكان غامضا » . وكنت عادة أشعر بالقلق والرهبة نحو الأماكن التى لم أرها من قبل . وعندما يصل إلى القرية بإحدى السيارات يجد محطاتها خالية ، ويتطوع أحد سكان القرية بإيصاله إلى الفرح . ويركب أحد الحمير ويسير معه (وكأنهما دون كيشوت وسانشوبانزا فى رواية سيرفانتس الشهيرة) ويمران عبر العديد من الطرق والمحطات والكبارى وشبكات القنوات والحقول وعبر متاهات من السراقات والأفراح والعزب والقرى ويخبرهما أحد الأفراد بأن هناك خمس فرق ، خمسة أفراح ، وخمسة عزب وأنه يعرف كل واحد منهم من الفرق) وأنه ليس من بينهم فرقة علام (التي يتم البحث عنها) ولا يجد المهرج فى النهاية سوى أن يرتدى ملابس التمثيل ويمثل قليلا أمام الشخص المرافق له ثم يعود من حيث أتى بعد أن مر خلال متاهات حقيقية وواجه مصيرا غامضا فعليا .

وأخيرا فاندنا نجد أن عويضة (فى رواية : الأيام الصعبة) الذى يخسر أمواله فى تجارة القطن ثم تضطرب حالته النفسية يقفز فجأة داخل قطار يتحرك بحملة الى مصير غامض ثم يظهر بعد ذلك شديد النحول زائغ النظرات كثير الابتسام والتحيات للآخرين ، يسير بين الحقول وينام تحت الأشجار ويتأثر بتقلبات الفصول ، وما بين الربيع والبهجة والتشاؤم والخريف والاكتئاب ، وهكذا فى متاهة من الحركة والشعور والتفكير والمصير شديد الغموض والابهام .

خاتمة :

ليست هذه سوى عينة من المساهمات الجغرافية (المكانية) والسيكولوجية (النفسية) والأيكولوجية (التفاعلية ما بين الجغرافية والسيكولوجية) التى تمتلئ بها أعمال البساطى . وتوجد مع هذه المساهمات مصائر عديدة غامضة أشرنا إليها فى هذه الدراسة . وما زالت هناك مساهمات أخرى كثيرة تحتاج الى المزيد من البحث والاستكشاف .

وتظل أعمال محمد البساطى فى عمومها (خاصة : «التاجر والنقاش» و « صخب البحيرة ») تمثل رؤية فنية ابداعية وفلسفية عميقة للحياة الانسانية وللعيبث الذى يضرب بجذوره فى كثير من تفاصيل هذه الحياة ، كما أنها تظل تمثل أيضا محاولات دورية جادة للبحث عن معان معينة لتجاوز هذا العيبث ، وربما كان احتفاء البساطى الخاص بالصدأقة ممثلا لبعض هذه المحاولات .

هوامش الدراسة

- (١) نبيل (غادة) النكري . الصوت . الحزن فى (مدن غير مرئية) فصول ، ١٩٩٢ ، ١١ ، ٤ ، ١١٠ - ١٢٧ .
- (٢) الشكر الجزيل للصدیق العزیز حسین حمودة الذى كان لتشجيعه ولافكاره الصیئة اكبر الأثر فى انجاز هذه الدراسة .
- (٣) الأرقام الواردة من القوسین تشير الى مواضع الصفحات التى اقتبسناها من روايتى « التاجر والنقاش » و « صخب البحيرة » . كل حسب موضعه ولم تتم الإشارة الى أرقام الصفحات عندما يكون الاقتباس مأخوذاً من قصة قصيرة .
- (٤) اعتمدنا فى هذه الدراسة على الأعمال التالية محمد البساطى :
- (أ) مؤلفات محمد البساطى (١) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ويشتمل هذا المجلد على المجموعات القصصية : الكبار والصغار ، حديث من الطابق الثالث ، أحلام رجال قصار العمر ، هذا ما كان .
- (ب) مؤلفات محمد البساطى (٢) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٢٢ ، وتشتمل على روايات : التاجر والنقاش ، والمقهى الزجاجى ، الأيام الصعبة .
- (ج) بيوت وراء الأشجار : القاهرة . دار الهلال ، روايات الهلال (١٩٩٣) .
- (د) ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً ، القاهرة : دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٢ .
- (هـ) صخب البحيرة ، القاهرة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ١٩٩٤ .
- (و) باتملار (جاستون) . جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا) بغداد : كتاب الأعلام ، ١٩٨٠ .
- (٦) حمودة (حسين) عالم محمد البساطى ، فصول ، ١٩٨٢ ، ٢ ، ٤ .
- (٧) سيرنج (فيليب) الرمز فى الفن - الأدين - الحياة ، دمشق : دار دمشق ، ١٩٩٢ .
- (٨) شتراوس (كلود ليفى) : الاسطورة والمعنى . (ترجمة : شاكراً عبد الحميد) بغداد ، سلسلة المائة كتاب ١٩٨٦ .
- (٩) يونج (كارل جوستاف) الانسان ورموزه ، ترجمة سمير على بغداد : وزارة الثقافة ، الأعلام ، ١٩٨٤ .
- (١٠) Cooper, Illustrated encyclopedia of traditional sympols. Thames Hudson, 1987.
- (١١) Jung, C. G. Psychology and Literature, in. b. Ghiselin (ed.) the creative process New York : The new. amer. Libr. 1952. 208 - 2230.
- (١٢) بافل (سليفيا) ، توالد السرد فى ألف ليلة . فصول ، ١٩٩٤ ، ١٣ ، ١ ، ٤٧ - ٥٩ .

جغرافيا الوهم ، وتاريخ الحياة

قراءة في رواية « هاتف المغييب »

• له جمال الفيطاني

« وعمل الوهم في طباعهم ، إذا أرادوا
حدوث حادث صرفوا همتهم اليه
وما زالوا به حتى حدث »

القزويني
« آثار البلاد وأخبار العباد »

هذه الرؤية هي بمثابة البحث الخيالي / الواقعي عن علاقة الانسباف
بالمكان ، حدود هذه العلاقة هي الجغرافيا ، أما مجالها فهو التاريخ .
يجمع فيها بين جغرافية المكان الروائي ، وتاريخ أحداثها ، خيال خصب ،
وذاكرة تراثية تزدحم بالمفارقات والأحداث . هي رواية قال عنها
« صلاح فضل » أنها « مقصورة من قماش أسطوري ، لا يمثل الواقع
المباشر ، ولا اللحظة التاريخية المنتهية ، بل تقع فيما وراء الزمان
والمكان ، وهي محملة بالتأملات الرمزية الخصبية في طبيعتها فلا يكاد يخلو
مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك السر ، فالشمس
رمز ، ومكان الغروب رمز ، والبشر رمز ، والواحة ومملكة الطير وسراقات
الصكاكيز ، لكنها صنوف من الرمز المؤطر في ميثولوجيا أشواق الوجود »
(فضل ، ١٩٩٢) هذه الرواية في رأينا أقرب ما تكون الى ما أطلق عليه
« حسنى زينة » اسم « جغرافية الوهم » مستفيدا مما أشار اليه
المستشرق الفرنسي « أندريه ميكل » حين قال « لماذا لا تأخذ (نصوص
الأدب الجغرافي الاسلامي) باعتبارها تشكلا كلاً ، هادفين الى استعادة
العالم الذي كانت تحسه وتدركه وربما تتخيله وجذائات ذلك العصر » .
والغوص في هذه النصوص للمشاركة في رؤيتها للعالم ، (زينة ، ١٧)
جزئيا محدودا متعلقا بمكان بعينه وزمانه بعينه (هو الماضي) حتى ولو كان
هذا التاريخ غارقا في الخوازيق والاساطير ، أما تاريخ « جغرافينا الوهم »
المكان في « جغرافينا الوهم » ليس متجانسا « لأن خصائصه لا تتعلق بخسنة

موجود ولا بنقطة ارتكاز يرجع اليها ، والناس العائشون فى عالم « جغرافيا الوهم » لا يدركون أن عالمهم وهمى ، وربما لم يدرك ذلك كتاب هذه النصوص أيضا ، (زينة ، ١٢) .

ماذا يفرق الأعمال الإبداعية الحديثة التى حاولت استلهاام روح نصوص جغرافيا الوهم العربية عن تلك النصوص القديمة ؟ هل الخيال ؟ هل الثقة ؟ هل الأساطير ؟ لاعتقد أن أى عنصر من العناصر السابقة كاف بمفرده للتمييز بين نصوص « جغرافيا الوهم » التراثية القديمة ونصوص جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة . فكل هذه النصوص - قديمها وحديثها - يشتمل على خيال وتهويمات وأساطير وأحلام ولغة مجنحة أحيانا وباردة وصفية تقريرية أحيانا أخرى ، ومن ثم لابد من إضافة عنصر آخر قد يكون فيه مفتاح التفرقة أو التمييز بين هذين النمطين من النصوص ولعل كلمة « التاريخ » قد تتضمن جزءا هاما من هذا المفتاح ، فتاريخ « جغرافيا الوهم » التراثية غالبا ما يكون تاريخا جريئا محدودا متعلقا بمكان بعينه وزمان بعينه (هو الماضى) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقا فى الخوارق والأساطير أما تاريخ جغرافيا الوهم الأدبية فغالبا مايكون تاريخا كليا ، يجمع بين الماضى والحاضر ، بإحدى عينيه ينظر الى الماضى ، وبالأخرى ينظر الى الحاضر ، ونظرة الى الحاضر أقوى من نظره الى الماضى ، بل تكاد نظره الى الماضى تكون من أجل توجيه ومساعدة العين التى تنظر الى الحاضر وجعلها أكثر دقة فى الرصد وأكثر عمقا فى الفهم والمتابعة .

فارق آخر يتمثل فى أن العين التى تقوم بعملية الوصف فى جغرافيا الوهم التراثية غالبا ما تقوم بالتركيز على الظاهرى والخارجى ونادرا ما دخلت الى أعماق هواجس الإنسان وأحلامه وطموحاته وصراعاته وجنون أنفعالاته ، بينما تقوم العين الواصفة الراصدة المصورة فى جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة بالدخول الى حالات اللاوعى والأحلام واضطراب التفكير واختلاط الشعور بالزمان والمكان ومن ثم فهى رؤية أقرب الى الكلية ، رؤية لا تستغنى أبدا عن منظور جغرافيا الوهم التراثية بل هى تبدأ منها وتعتمد عليها وتتناص معها ، لكنها تخرج منها الى آفاق أرحب ، آفاق يصبح عندها الأديب المبدع شبيها بـ « يانوس » إله البوابات فى الميثولوجيا الرومانية ، ذلك الذى ينظر الى الداخل من البوابات وإلى الخارج منها ، ومن ثم فهو يرمز الى النظر الى الماضى وإلى الحاضر ، الى الداخل وإلى الخارج ، الى القيدوم وإلى الرحيل ، الى الحياة وإلى الموت .

استفاد « جمال الغيطانى » فى « هاتف المغييب » على نحو واضح من جغرافيا الوهم العربية كما تمثلت فى كتابات القزوينى وغيره من

الرحالة والجغرافيين العرب ، لكنه خرج من حدود تلك النصوص التراثية الى فضاء عملية الابداع الادبي فقدم هذا العمل الذي يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا ، والحاضر بالماضي ، والابداع بالاتباع ، والادراك بالأجسام بالأساطير ، والأصوات بالمشاهد باللامس ، بالطعوم ، بالمذاقات ، الظاهر بالباطن ، الشرق بالغرب ، والمحدود بالمطلق .

رحلة نحو المغيّب :

« أرحل » .. هذه هي الكلمة المفتاح التي تقف وراء الحركة الظاهرية والباطنية في « هاتف المغيّب » حين يهز الهاتف الباطني أركان وجدان « أحمد بن عبد الله » داعيا وموجها له نحو الرحيل ، حين يبرز في وجدانه ويشرق في عقله هذا الأمر « الكوني العلوي السفلي » في لحظة سديمية لا يدري ما اذا كانت لحظة كاملة أو نوما كاملا ، أم مرحلة برزخية هي بين النوم واليقظة .. « أرحل » تهز وجدانه وتزعزع كيانه ولا يدري ما يفعله سوى أن يطيع الأمر صاغرا ويبدأ رحلته العجيبة الغريبة المليئة بالمفاجآت والأفكار والمشاهد والرؤى والحس الاستيهامي التهويمي الموغل في التخيل والذي يضع هذه الرواية في قلب الأعمال الإبداعية العربية المتميزة التي تبحث عن « البصري » وتستوعب « السمعى » وتستغرق كثيرا في الشبهي « واللمسى » و « التلوقي » وتخرج من كل ذلك لتقيم وتضع رحالها في قلب أرض التخيل الاستيهامي الغرائبي .

« ما يعرفه الآن بعد بلوغه بلاد المغرب أن خروجه تم فجرا (١١) (*) » في الفجر بدأت رحلة « أحمد بن عبد الله الجهني المصري » نحو الغرب .. بدأت في وقت يرتبط ببزوغ الضوء في يوم يرتبط بالفهم والعلم (الأربعاء) .. بدأت في وقت يرتبط بالانبعاث والتجدد واليقظة من النوم والعمل والسعي وهو وقت ربطه يونج (المحلل النفسي الشهير) بالابداع وبتحويل مناطق اللاوعي المختلطة والمتداخلة الى وعي ابداعي .. وهو وقت يرتبط فكريا بمرحلة الشباب التي هي مرحلة يميل الانسان فيها الى التخلص من الأفكار غير المفيدة والسعي نحو أفكار وخبرات مفيدة تؤدي الى المزيد من الفهم للذات وللواقم وللحياة وللكون بشكل عام .. الفجر قد يكون اللحظة التي يتبين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود ومن ثم يبدأ الصوم .. تبدأ الرحلة الروحية بعد انتهاء

(*) الأرقام العربية الواردة بين القوسين تشير الى الصفحات التي اخذنا منها هذه الفقرات من رواية « هاتف المغيّب » .

الانغماس الجسدى .. اللحظة المناسبة للادراك والفهم .. التخلي عن المعلومات .. وقد تكون أيضا هي اللحظة المزعجة التي يفارق فيها الانسان « الأحبة » ويسعى نحو مصير مجهول لا يدري عنه شيئا .

ارتبط الفجر في ذهن وذكريات « أحمد بن عبد الله » بالموت والحياة .. بموت أبيه وأمه وخاله وعمته وأيضا بميلاد الكثير من معارفه .. ارتبط الفجر في فكره ووجدانه بالحرب و « طلب العلم ، ومطالعة آيات العالم من جمال وتفرد ، ورؤية جبال وبحار وأنواع حيوان وغريب نبات ، وامتزاج اللحظات وتفرد أوقات ، يملت بعضها فبقى مع صاحبه ولا يفنى إلا معه ، سفر من أجل العبادة وزيادة الأولياء ، الأحياء منهم والأموات » (١٢) . بعد ليلة من الأرق بالحسليم يجيء الهاتف الهائى « ارحل » فيصحو « أحمد بن عبد الله .. مفروعا ، وحيدا ، مجردا من أى مساعد ، منفرج الصدقتين ، فى حلقة مشروع دمع ، ولسوف تلازمه تلك السمة ، فلکم أصغى فيما بعد الى معنى تردد مرارا خيال رحيله ، عندما يقول له من يطلبون التحديق صوبه « تبدو وكأنك على وشك البكاء ولكنك لا تبكى » ، حتى بعد بدء الإبتسامة الدائمة لم ينبس أثر تلك الدفعة المطلة أبدا ولكنها لا تخرج » (١٤) . يصحو « أحمد بن عبد الله » وتكتمل يقظته ويوقن أن « المقام هنا انتهى » وأن ما استمر حتى الآن انقطع » وأن « الدار الآمنة التى إقام فيها لم تعد له » وأن « الرجيل دب داخله قبل سريان خركته » (١٥) يتغلب عليه الهاتف ويغلبه فيجد نفسه منقادا مستسلما لسطوته يتحرك فى حالة تشبه التنويم الى « موضع تغيب فيه الشمس » (١٤) .. يمضى الى موضع يرتبط بالاكتمال .. لكنه يرتبط أيضا بالظلمة والمجهول والموت .. موضع يرتبط بالخريف وبموت الشمس وبوسط العمر .. اليه تبدأ رحلة « أحمد بن عبد الله » .. رحلة تمر عبر الصحراء والنواحة والاقليم حتى تصل الى الغرب أو المغرب حيث أخسر أحد العمار اليابس .. على حافة المحيط الأعظم ، بحر الظلمات » (٥) ..

يحكى « أحمد بن عبد الله » أخبار رحلته الغريبة « لجمال بن عبد الله » « كاتب بلاد الغرب » ويكون الحكى وسبيلة لتخفيف شعور « جمال بن عبد الله » بالعجز (لأنه مقعد) فيتوحد مع أحمد ، يتوحد معه فى الخيال وفى الواقع ، وتصيح رحلته رحلته ورحيله رحيله « لم يكن رحيله إلا رحيلي » مدارجه مدارجى ، أوقن أنه جاء الى الدنيا لحظة وفادتى ، أنه فطم وحما وسعى معنى ، وعندما بزغ الهاتف لبست فى ثماتى واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابه .. بعينيه ، أتطلع » (٣٤) ..

تبدأ رحلة « أحمد بن عبد الله » التي يحكيها لجمال بن عبد الله
أذن عند الفجر من الشرق وتنتهي عند الخريف في الغرب . . كان الهاتف
الباطني أرحل علامة على انتهاء مرحلة النوم والغفلة وبداية مرحلة اليقظة
والادراك والفهم والعلم ، مرحلة رأى فيها « أحمد بن عبد الله » وسمع
وشم وتذوق ولمس ، وأحب وكره وعرف وفهم وأدرك وتخيل وشطح
وتذكر وتواجد وأوجد ووجد ورحل وعاش ومات .

غادر « أحمد بن عبد الله » القاهرة فجرا ، « مضى مضطربا ، قصير
الخطى ، مودعا بعينيه الجدران والنواصي والمحال التي وقف عندها وتلك
التي اعتادها » (١٥) ودع الأبواب المغلقة والمواريب والواجهات والمباني
والمآذن والقباب والمقاهي والدكاكين وقرأ الفاتحة لسيدنا الحسين وتوسل
إليه ويثبه همه و « مضى صوب الخليج ، الأزهر سامق ، مسجد الغوري
وقبته ، البيوت المستكنة ، وذاكرة الحوارى الهاجعة تشململ ، أولى
المشرق ظهرة ، عبر القنطرة الخشبية . جمال معطفه ، باركة مثقلة
وأحمال . يتوقف قبل أن يقدم ، القوافل لا تنطلق من هنا ، الموضع
لم يعرف كمحط للتجار » (١٦) .

مع هذه القافلة الغريبة تبدأ هذه الرحلة الغريبة ، رحلة نحو
مدن متخيلة ، ومن خلال جغرافيا الوهم . حين يقول « أحمد بن عبد الله »
للرجل شبه المثلث الذي سألته عن وجهته « أسافر مع الشمس » يتهلل
وجه الرجل ويقول له « أهلا بالكريم ابن الكريم » وحين يتسائل
أحمد دهشا « هل تعرفنى » يقول الرجل شبه المثلث بلهجة غامضة :
« لا ولكنى أتوقعك » . . هنا تبدأ لغة الأيماءات والايحاءات والرموز
الغامضة ، تبدأ لغة الغياب والمستور والباطن والمكبوت وتنفتح بوابات
صور ومشاهد ورؤى غريبة وغرائبية . هل كان « أحمد بن عبد الله »
يسافر مع الشمس أم كان يرحل معها كي يكتشف شمس الخفاصة
الموجودة في داخله ؟ ان الرحلة هي النشاط الأساسى للشمس عبر السماء
(الطموح - التفوق) والنهار (شباب اليوم) ، حركة دورية دائرية في
الزمان والمكان ، والرحلة نشاط يرتبط بالمغامرة والرغبة في الاكتشاف
والتغيز . . فما الذى اكتشفه « أحمد بن عبد الله » ؟ وما الذى تغير
فيه ؟ . . .

عوالم أسطورية :

تزخر رواية « هاتف المغيب » بعوالم أسطورية لعب الخيال الأبداعي
دورا كبيرا في تكوينها ، وحتى إن كانت بعض مفردات هذا العالم موجودة

فى التراث لى القزىنى (آثار البلاد وأخبار العباد) أو ابن بطوطه
أو غيرهما من مؤلفى قصص الأمصار والبلاد وعجائب المخلوقات ، فان هذا
العمل تكوين ابداعى جديـد وفريد . ونكتفى فيما يلى بالإشارة الى بعض
مكونات هذا العالم حيث أن هذه المكونات يصعب الاحاطة بها فى
دراسة واحدة :

١ - بشر اسطوريون :

تزخر رواية هاتف المغيـب بالبشر ذوى الملامح والخصائص الأسطورية
المفارقة للمعتاد والتي تجترح العادات وتكشف عن الكثير من الغرائب .
من أبرز هذه الشخصيات نجد « قصاص الأثر » هذا الرمز - الانسان
أو الانسان - الرمز الذى يمتلك قدرة كلية ويتجاوز الزمان والمكان ،
خالد أبدا لا يريم ، يقال أنه عاش زمن الرسول (صلعم) وأنه حارب
« تحت لواء الصحابى » أبو لبابة الأنصارى « عند زحفه غربا » (٦٩)
وأنه « حارب فى بلاد ما وراء النهر ، قاد جمعا من الصوفية لقتال
التتار ، وهم ينشدون ذاكرين اسم الله (٦٩) ويقال أنه « كان آخر
المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها الى ملك قشتالة » (٧٠) وأنه من
« حفظه الواحة ، وجوده يضمن تدفق الماء من العين ، ويدرا عنها الأخطار
المجهولة من الصحراء ، كئبانا رملية كانت أو قطاع طرق ، أو جيوشا
مجهولة الهوية » (٧٠) هو رجل قديم قدم الدهر يقول عنه
« حافظ الانساب » أنه « أطول عمرا من أى تقدير ، وعندما حارب فى
بدر وأحد لم يكن غضا أو فى مقتبل العمر ، انما كان مكتملا ، قادرا ،
يبدو أنه شهد عام الفيل ونام ليلتين فى قصر عمندان ، كما رأى العمال
يضعون أساس الخورنق » (٧٣) هذا الرجل الأسطورى كان قادرا على
التعرف « على آثار الأقدام فى الصخور والرمال ، فى الأرض اليابسة
أو اللينة بعد مرور ثلاثة شهور على حدوثها ، حتى مع هبوب الرياح
العاتية التى تنقل ذرات الرمل وكثباتها من موضع الى آخر » (٧٤) .
كان قصاص الأثر أيضا قادرا على رؤية آثار الحشرات والزواحف ومعرفة
أنواعها واتجاهاتها ، وكان أكثر اهتماما بآثار أقدام البشر ، كان يستخدم
حواسه الخمس بشكل اجمالى بحيث يتعرف على آثار الرجال والنساء
والبيض والسود والطوال والقصار ، والبدناء وذوى الوزن المنخفض ،
العذراوات والثيرب ، بل كان يستطيع تقدير المسافات التى قطعها كل
هؤلاء الأفراد والكائنات حتى يصلوا الى الواحة التى كان يقيم فيها .
وكان قادرا أيضا على معرفة حالات سيرهم من سرعة أو بطء ، وحالاتهم
المزاجية والجسمية من فرح أو أسى ومن حزن أو بهجة ، ومن تعب
أو راحة ، ومن لهفة أو يأس ، كان يستطيع « بحاسة سمعه أن يثـدر

بالمعاصفة قبل وقوعها ، ويحذر من رياح الهبوب قبل وصولها ، ويحدد أشد الأيام حرارة ، وليالى الصقيع غير المتوقعة » (٧٤) . كائن كلى مكتف بذاته متفرع لغزل الصوف والاهتمام بأمور الناس فى الواحة ، تتبرك به النساء خاصة العاقرات منهن ويعتقد الناس أنه مازال قادرا على الانجاب ، يساعد الجميع ويرفض مساعدة الجميع له الا حفيدته التى تجاوزت المائة من عمرها ، يقال أنه يرضع النخلة - أمه « لا يسمع له صوت ، اذ يفرغ يبدو على شفثيه المبلولتين ما يشبه اللبن المخفف بالماء » (٧١) .

النخلة هى رمز أسطورى للانتصار على الموت ، وهى شجرة الحياة ، والتجديد الذاتى ، وهى الشجرة الوحيدة التى لا تسقط أوراقها ، بل تحصل على لحاء جديد كل شهر (أو كل سنة) ، ويظل اللون الأخضر معها طيلة حياتها . وهى تظل تثمر حتى تموت وهى أنثوية وذكرية فى نفس الوقت ، ويقال أن طائر الفينق يولد ويموت وينبعث مرة أخرى منها . وهى رمز للنار الإبداعية المتجددة ، ولحب للخصوبة والوفرة والأمومة . وكلمة « تمر » العبرية تعنى نفس ما تعنيه كلمات « عشتار » و « عشتروت » و « فينوس » وما يرتبط بها من تجدد وانبعاث وديمومة ، وغالبا ما تم تمثيلها فى الأساطير من خلال سبعة فروع ترمز الى الخصوبة والى الشهور السبعة التى يمكن أن يولد عندها الطفل . وهى أخيرا رمز للشرف وللحياة وللكرم وللعدالة وللحيوية الجنسية وللصدقة وللبركة ، وللحكمة كما أنها رمز الأنثى (الجانب الأنثوى فى الرجل) عند يونج (De Vries, 1984) .

كان قصاص الأثر ممثلا لكل هذه الصفات وزيادة ، كان رمزا للخلود وللحماية وللحياة والتجديد وللخصوبة وللبركة « كان ماثلا بوجوده المادى بينهم ، لكنه خارج الزمان ، لا يطل عليه أحد . حضوره قائم بذاته ، فلا يقارن به أحد ، ولا يقاس بعمره زمن ، أو ظاهرة نادرة الحدوث ، أو ميلاد طفل أو موت عزيز » (٧٨) .

كان قصاص الأثر رمزا قادرا ومعتقدا متغلغلا فى أعماق أفكار ووجدان سكان الواحة ، كانوا يعتقدون أنه يقى الواحة من نضوب ماء عين « عذارى » التى يعتمدون عليها فى حياتهم ، وأنه يقى الواحة هجمات الرمال والرياح ، وأنه يحميهم من هجمات أعدائهم خاصة سكان الفسقاط الذى يمثل خطرا دائما موشكا بالنسبة لهم . يكاد يرمز قصاص الأثر الى الزمن والى الخلود ، الى الزمن الخالد بكل ما يمثله من بناء وهدم وإعادة بناء ، وبما يمثله من اكتمال ومن تعدد احتمالات ، ومن انتصار على كل

عوامل الفناء والعدم والنقص والكذب والخوف وضيق الأفق .
 قصاص الأثر ، هو عقيدة الخلود للإنسان واللابداع وللخير ، وهو
 استمرارية نتمناها ، ونسعى إليها ، وبدونها يحل خوف والفزع
 والضيق ويحيط الفناء بكل شيء . قصاص الأثر هو رمز قومي عربي
 إسلامي ، ودعوة إلى توحيد الأمة والمحافظة على عرقها الإيجابي الخير
 وحمايته من الضياع .

من الشخصيات الأخرى اللافتة للنظر في هذه الرواية شخصية
 الحضرمي (أو الحضرموتي) ، دليل القافلة التي خرج
 « أحمد بن عبد الله » معها من القاهرة ، هذا الذي (أي الحضرمي) تجول
 عبر العالم ، وأتقن العلم بالنجوم والمواقيت « كان قادراً على تحديد
 الاتجاه بالحس ، إذا تطلع إلى السماء من أي موضع ، متحرك أو ثابت ،
 يدرك الموقع حتى لو امتلأ الفضاء بالغيوم الثقالة ، يعرف حركة الظلال
 في النهار المأهول والخلاء الخرب ، وبالتالي تحديد الوقت بدقة » (٣٥) .

يعرف الحضرمي مواعيد هبوب الرياح ومواعيد صمتها ، الموضع
 الخطرة في الجبال والشعاب وحركات النجوم ، يعرف علامات « السحاب
 المطر والغيوم المخلقة » والبروق الصادقة التي يعقبها قطر » (٣٨) ،
 يعرف أنواع الرياح واتجاهاتها ومساراتها ، واتجاهات القبلة باختلاف
 الأمكنة ، يعرف علامات الجذب وعلامات الخصوبة ، ويعرف ثمار الجهات
 الأربع ومواعيد قطافها ، يعرف الجزر الغربية وقمم الجبال والشواطئ ،
 يعرف علامات الزلازل والبراكين وأنواع الزواحف والضواري
 والنباتات ، يعرف البلدان ويعرف أسماء البشر وألقابهم وسلالاتهم ، وهو
 دائماً جامد الملامح متجههم الحيضور لكبه كلي القدرة والمعرفة وكأنه الصورة
 الموازية الصخرافية لصورة قصاص الأثر المقيمة في الواحة ، لكنها على
 كل حال ، ليست صورة على نفس الدرجة من الخلود ، يصمت الحضرمي
 كثيراً « لكنه صمته هذا لم يكن صمتاً أو انغلاقاً ، إنه يصغي إلى مسارات
 الرياح ، أو بواذر عاصفة مقبلة لم تلح نذرها بعد ، أو سحب ممطرة ،
 موعدة ، لم تبد ، أو يصغي إلى درجات في باطن الأرض العميقة ، أحيانا
 يركع فجأة كالمصلح ، يلصق أذنه بالأرض ، يعتدل ليقرر في حسيبم :
 هنا صلصلة » (٤١) .

قصاص الأثر إذن هو رمز لتجاوز الممكن والمحدود إلى آفاق المستحيل
 والكلّي ، هو رمز آخر يخترع المعجزات ويأتي بالعجائب ويخيط بالكلّي ،
 ويتجاوز كل مظاهر النقص والقصور في الخواص والقدرات البشرية .
 هو رمز للمعرفة وللعلم الكامل الكلّي المكرس لخدمة الآخرين .

... إضافة الى شخصى « قصاص الأثر » و « الحضرمى » ترخز هذه الرواية بالعديد من الشخصيات المثيرة للاهتمام ، منها على سبيل المثال لا الحصر شخصية التنيسى المولع بالنساء وشخصيته « القيم » وشخصية « أحمد بن عبد الله » بطل هذه الرواية وشخصية « جمال بن عبد الله » بدون سيرته والعديد من النساء الأسطوريات الرامزات الى الخصوبة والتجدد والامتلاء بالخير والبركة ، هناك أيضا رجال يتحولون الى نساء ، ونساء يتحولن الى رجال ، ورجال يرضعن أولادهم بعد موت أمهاتهم ، ونساء أشد صلابة من الرجال ، هناك رجال يتزوجون الطيور أو الأسماك ، ونساء كالآلهة من نسل الطيور ، ملوك وشعوب ، مسيطرون وأتباع ، عوالم من الخلق لاخصر لها ، ولازمان يحددها ، أو مكان يحويها ، موجات وراء موجات ، وأحلام وراء أحلام ، وعوالم يتبعها عوالم ، ورؤى تعانقها رؤى ، ومن كل ذلك تتشكل أساطير هذه الرواية ، وتبنى معتقداتها ، ويتكون عالمها .

٢ - طيور ونباتات وحيوانات :

يوجد فى هذه الرواية ما يشبه وحدة الوجود بين الانسان والطيور والنباتات والحيوانات ، إضافة الى عناصر الطبيعة الأخرى :

تحضر الطيور فى هذه الرواية على أشكال متنوعة وتساهم بذورها فى تشكيل الفضاء الخاص بعالمها ، تحضر فى هذه الرواية طيور الهدد ، والسبمان ، والببليل ، والقطا ، والقمرى ، والباز والأخضر والأبيض والأزرق والراهب ، وأبو دينار وغيرها من الطيور المعروفة أو غير المعروفة ، وبعضها يقيم علاقات مع البشر أو يقيم البشر علاقات معه . فوالد « التنيسى » أمر القافلة التى خرج معها « أحمد بن عبد الله مثلاً » أنفرد بعلم نادر أخذه أبا عن جسد ، اعتبر الحجة والمرجع فيه ، وقيل أنه لا يوجد مثيل له فى ديار الإسلام ، وتردد أن ثمة شخصاً واحداً ليس غير علم بعض ما عنده ، لكنه مقيم فى بلاد الأفرنج ، بجزيرة قبرص ، كان الوالد الكريم عالماً بالطيور المهاجرة ، التى يبداً قدومها إلى بر مصر مع حلول الخريف ، أرض الجزيرة أول ما تلبس هذه الطيور بعد رحلة شاسعة المدى عبر البرارى والبحار ، كان يمكنه تحديد اللحظة التى سيحط فيها أول الطير ، الأسراب تتقدمها فرادى ، لم يخب توقعه قط ، يعرف مواعيد كل منها » (٢٦) .

لم يكن والد « التنيسى » يعرف أنواع الطيور ومواعيد قدومها ورحيلها فقط ، بل كان يعرف حالاتها المزاجية والانفعالية ، ونظام

حياتها ، وتشكيلات طيرانها ، وطبقات أصواتها وأغانيها ، ومن بين هذه الطيور تعلق بطائر خاص عندما يحين زمان ووصوله تدب في أوصاله الحيوية والفرح ، طيور صغيرة الحجم زرقاء الريش جميلة المنظر ، تستخدم في تحسين العلاقات بين الدول ، لكنها تموت إذا وضعت في قفس ، أو إذا لم تستطع الطيران في خط مستقيم ، وكأنه طائر الحرية الذي لا يقبل القيود أو الخيانة أو المساومة . كان والد « التنيس » عارفاً بمنطق الطير وأقاليمه وكأنه « فريد الدين العطار » أو كأنه النبي سليمان ، لكن أغرب ما تردد عنه هو زواجه من الطيور ذات الملامح الأدمية وهو « كلام عجيب ، لم ينفه الواحد ولم يؤكد » وقد جلبت عليه هذه المعرفة وهذه الحكايات غضب الولاة وأجبر على مفارقة « تنيس » التي لم يخرج منها قط ، (٣١) ثم أن هذا الأب قد حزن بعد ذلك . ومات فجأة ، فوق سطح البيت ، وبعد ذلك توقفت الطيور عن الحط في الجزيرة بعد رحيله ، ثم طاعت الجزيرة على من فيها فرحلوا عنها على أمل أن يلتقوا مرة أخرى بعد سبع سنوات .

الطيور هي رمز للحرية والحركة الطليقة وللانطلاق في الزمان والمكان وهي ترتبط بالشمس والفصول والحياة والموت والخلود والطموح والابداع ، وهي أيضاً رمز للروح ، ففي بعض الأساطير والرسوم الفرعونية تشاهد الطيور (الكا) التي ترمز إلى الروح وهي تخرج من أفواه الموتى . (Cooper, 1978) .

عندما يصل « أحمد بن عبد الله » إلى الأقليم يحدثه قيم الأقليم عن أن « بناء » من مصر جاء إلى الأقليم وبنى ما لا يمكن رؤيته في أي مكان آخر ، وعند وصوله إلى الأقليم « ظللته أسرار من طيور القطا والمازور البحرى نادرة الوجود ، والنقاد ، والهدد ، والهزاز وأنسواع شتى يستحيل اجتماعها في وقت واحد ، فما البال عندما تتقارب في سرب ؟ يتبادل بعضها الحط على كتفه ، والالتصاق بوخته ، والهنس في أذنيه ، وتنقيه شمعته مما علق به من شوائب الطريق » (١٥٤) كانت هذه الطيور وكأنها تحتل به تكريماً الذكرى والده « المصري حافظ الطير » الذي أقام له القوم في الأقليم خريجة ومزياً اعتزالاً به وتكريماً له . أنها فكرة العود الأبدى والتكرار ، والزمن الدائري ، والتناسخ ، والحلول ، والخلود ، وكلها مكونات مميزة لهذا العالم الأسطوري .

تفرض الطيور بتشكيلاتها وألوانها في مواضع عديدة من « هاتف الخبيب » وتساوم مع تخيلها من التوثيق في بناء الأسس البنيوية الخاصة بعالم هذه الرواية .

إضافة الى الطيور فاننا نرى فى هذه الرواية العديد من النباتات والأشجار والزهور ، نرى زهر « البلسان » السحري « الذى اختفى من العالم كله » ولم يعد باقيا منه الا اثنتا عشرة شجرة يتم استخلاص زيوتها فى ليلة اكتمال القمر ، ويختص بذلك خمس فتيات عذراوات لم يمسسهن رجل ، ولم ينكشن قط على ذكر ، ولو جرى عكس ذلك تجف الشجرة وتذبل ويستحيل استعادتها لنضرتها « (٢٤) » .

زيت البلسان ثمين نادر يحفظ فى خزائن السلطان ويهدى منه ملوك الأرض ويخطب ودهم ، زهر البلسان يطيل العمر ، ويجدد القوى ، ويرتبط بالطقوس والنبوءات والأحلام والخلود .

إضافة الى زهر البلسان الموجودة فى جزيرة « تنيس » هناك أيضا تلك الشجرة الهائلة الموجودة فى مدينة « بلخ » وهي شجرة « قديمة ، نادرة ، هائلة الأغصان ، غليظة الجذع جدا ، لا بد من أربعين رجلا مفرودى الأيدي ، متشابكى الأصابع ، ليتمكن الأحاطة بها دائريا ، ثمارها مختلفة ، كل غصن يظهر نوعا ، منها ما يشبه السمسم ، وآخر فى حجم البطيخ ، ثمة جباب صغار فى حجم اللوبياء ، اذا تناول الانسان واحدة صباح كل يوم على الريق لمدة عامين فلا يمرض أبدا » (٢٥) .

شجرة مدينة « بلخ » تجعل العاقر تحمل بالذكور والمسافر يعود الى وطنه وأهله ، وثمارها شفافة لا ترى ، ومن ثم فهي شجرة أقرب الى عالم الحلم منها الى عالم الواقع ، مثلها فى ذلك مثل زهر البلسان .

تحضر فى الرواية أشجار النخيل والتين والزيتون والتوت والتبق والكثبان والنعناع ، القنب الهندى ، والريحان القارسى ، وشقائق النعمان وغيرها من الزهور والنباتات والأشجار ، تحضر فى صنفاتها الغريبة ، وخصائصها الفريدة ، ورموزها العجيبة ، وعوالمها التى تتجاوزها ما عرفه العالم من صفات وخصائص ورموز للنباتات والأشجار والزهور .

تتوزع هذه الرواية بالحيوانات أيضا ، منها على سبيل المثال لا الحصر الجمال والفيلة ، وذلك الحيوان الغريب الذى « هو وسط بين الجمل والحصان » (٢٦٢) وتتوزع بالأسماك كما يرد ذكر الزواحف والحيوانات الأليفة المتوحشة ، والبشر الذين يشبهون الحيوانات والحيوانات التى تشبه البشر . وفى القصر - فى المملكة - كانت هناك الأسنود والفهود والديبة والذراف والغزلان والأليال ، وكل هذه الكائنات تساهم ، مع ما سبق ذكره من البشر والطيور والنباتات فى تكوين المقردات الأسطورية الخاصة المميزة لعالم هذه الرواية .

جغرافيا الوهم

« لا يتحيزك البشر والحيوانات والطيور والزواحف » ولا توجد النباتات والكائنات الأسطورية المختلفة في هاتف المغيب في الفراغ ، بل يوجدون في أماكن مختلفة هي أقرب إلى ما يسميه ميكيل وخسنى زينة بجغرافيا الوهم « . في هذه الرواية نجد القاهرة وجزيرة « تنيس » والصحراء والفسطاط والواحة والمدن المعلقة وعين « غدارى » والمملكة أو الإقليم وجزيرة « تنيس » والمقهى والبيوت والقصور والمقاهى وغيرها من الأماكن ذات الملامح الخاصة لكنها الموضوعة في نفس الوقت على حدود المكان يوعده أطراف الزمان .

نصوص جغرافيا الوهم هي مجموعة من الكتابات التي ينطبق عليها كماً يشتر خصصت زينة معيار أو أكثر من المعايير التالية :

- ١ - احتواء النص على موضع لا وجود له أصلاً .
- ٢ - احتواء النص على رؤية وهمية لموضع موجود فعلاً .
- ٣ - احتواء النص على أحداث وهمية في موضع موجود فعلاً (زينة : ص ١٤) .

وبالطبع ليس هناك ما يمنع أنه نضيف إلى ما سبق عناصراً رابعة من عناصر جغرافيا الوهم وهو أن يحتوى النص على رؤية وهمية لموضع لا وجود له أصلاً « . على كل حال ، فإن مقارنة نص هاتف المغيب تكشف لنا عن وجود رؤية وهمية لأماكن غير موجودة (الواحة والإقليم أو المملكة مثلاً) أو رؤية وهمية لأماكن كانت موجودة ولم تعد موجودة (جزيرة تنيس مثلاً) . أكثر مما تكشف لنا عن احتواء النص على رؤية وهمية لأماكن موجودة فعلاً (القاهرة وبلاد الغرب أو المغرب مثلاً) فالأماكن الموجودة أو التي تكاد تكون موجودة يراها الكاتب من خلال عين هي أقرب ما تكون إلى العين الواعية المبركة الناصدة المدققة ، بينما الأماكن غير الموجودة أو التي كانت موجودة يراها الكاتب من خلال عين الوهم وعين الخيال وعين التصور . ومن الإمتزاج بين هاتين العينين : عين الواقع وعين الوهم أو الخيال ، ينشأ عالم هنية الرواية ويتشكل .

جغرافيا الوهم « العربية » تتميز كماً يشتر خصصت زينة بخلفية الأماكن الوهمية المتعلقة بالمياه العذبة (ص ١١) . « قيل إن يصبى » أخمد ابن

عبد الله : إلى الواحة كان قد عرف ورأى قصصاً كثيرة عن الماء ودوره
الكثير في حياة الناس : عرف قصصاً كثيرة عن البحر « هذا اليم تنبؤ
الأراضي العطشى الشقيقة ، لكنه أغلق بيوتاً كانت عامرة ، عندما يقلب
فارتب صغير ويحمل عائلة يأكملها ، وما يأخذ النهر لا يردده » (٣٦) ومن
خلال الحضرمي عرف علامات « الجذب والنماء » وغور مياه الأرض وكيفية
الاستدلال على شح أو غزارته ، (٣٧) كذلك فإن الحضرمي « ذله إلى
علامات السحاب المطر » والغيوم المخلقة ، والبروق الصادقة التي يعقبها
مطر » (٣٨) ، من أعجب ما رآه « أحمد بن عبد الله » في رحلته تلك العين
العذبة الباردة التي تجاورها عين ماء أخرى حمئة ساخنة ، وأيضاً تلك
الحكاية عن الرجل الذي جاء هارباً من الوادي وطلب منه أهالي الواحات
ألا يستحم في العين الحارة ثم أنه تجرأ مرة واستحم فيها فمات ثم أصبح
اختفاؤه مرتبطاً بالجنس لدى نساء الواحة وأيضاً حكاية الرجل الذي توفت
زوجته في الصحراء وترك ولداً صغيراً فأرسل الله الحليب الصافي
إلى صدره فأرضع ابنه ، وحكايات وأحداث كثيرة ترتبط بالماء في حالات
تدفقه وانهياره أو في حالات جفافه ونضوبه ، وهكذا فإن هذه الرواية هي
ذات رؤية مائية تتحرك ما بين الماء والصحراء أو بين الخصوبة والجفاف .

في الواحة ارتبطت « عين عذاري » بالحب والميلاد والتكاثر
والاستمرار ، وبجوارها قابل « جمال بن عبد الله » امرأته ، وعلى ضفافها
جملت الابن الذي لم يره : « البداية والنهاية مرتبطان بعذاري » ، على
ضفتيها يتم العرض ، فإذا طقت الشرارة واتقدت الجمره ، يبدأ وقوف
كل منهما على خبايا الآخر ، هنا قرب الماء أصل كل حي ومنشأ الواحة .

(٩٥)

الماء هو مصدر كل إمكانيات الوجود ، وهو السبيل المرتبط بكل
أشكال التحقق كما كان « أفلاطون » يقول : وهو يرتبط رمزياً بالأم
العظيمة أو الأم المخالدة ، رمز الكلية والاكتمال والصورة الأولية للخاصة
بالحياة عند يونج ، وهي صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه
الذات وهي كذلك صورة ترتبط بالتوالد والتكاثر والحب ، لكنها ترتبط
أيضاً بالموت والدمار ، فمن الماء يمكن أن تخرج أيضاً الحرارة والبرق
والكهزباء ، يرتبط الماء في جوهرة آذن بالحياة والخصوبة والتجديد
وبالتدفق المهيمن للوعي وللأوعي ، للظاهر (سبطح الماء) وللباطن
(أعماقه) . والانغماس في الماء قد يرمز إلى البحث عن سر الحياة أو الوجود
وإلى ما يخطط بهذا الوجود من أسرار غامضة .

فى مقابل الواحة « وعين عذارى » هناك الفسقاط الذى هو عالم غامض حلمى سحرى يدرك بالصوت أكثر مما يدرك بالصورة ، فكان أقرب الى الثكنة العسكرية التى لا تكف أبدا عن الحركة وعن الاستعداد لحروب ولغزوات لا تحدث . وعلى الرغم من وقوع الفسقاط ضمن دائرة البصر بالنسبة لأهالى الواحة فإنهم يتحاشون ذكره أو النظر إليه ، هو موجود بداخلهم أكثر مما هو موجود بخارجهم ، هو يشبه ذلك العدو الوهمى الذى تخيله بوتزاني فى روايته الشهيرة « صحراء التبار » . بالتدريج أصبح الفسقاط جزءا أساسيا من حياة سكان الواحة « أى تغيير فيه ينعكس بالخوف أو التوق أو الدهشة أو الهلع » (٨٩) . مواعيد طعام سكان الفسقاط أصبحت معروفة بالنسبة لسكان الواحة ، ورتب سكان الواحة مواعيد طعامهم بما يتفق مع مواعيد طعام جنود الفسقاط ، كل ما يحدث فى الفسقاط من حركة أو ما يصدر منه من صوت أو ضوء كان ينعكس بشكل أو بآخر فى سلوك وأفكار ومشاعر سكان الواحة ، هو مكان ارتبط بالخوف والمجهول والغامض وغير المدرك والموشك على المدهشة ، ومن ثم فهو أقرب الى عالم الوهم منه الى عالم الواقع ، الى عالم الحلم منه الى عالم الإدراك أو المعاينة .

يتصل بخرافيا الوهم بدرجة كبيرة تلك المدينة المعلقة التى شيدها البناء المصرى « ابن حافظ الطير » اذ شيد مدينة جميلة ، صغيرة ، معلقة فى الفراغ ، وفى الوقت عينه فوق الأرض ، والبحر ، فى كل الجهات ، مدينة فريدة لا مثيل لها ، تبدو لكل شخص فى أى وقت ، سواء كان فى الصحراء المقفرة ، أو البقاع العامرة ، فى البحار والأنهار ، فى أى مكان ، أى جهة ، أينما وليت الوجهة يسكن استحضارها ثم دخولها والاقامة . لكن .. هذا غير متاح لأى شخص ، انما لابد من توافر درجة معينة من المعرفة والالهام بأجناس الطيور . . . ليس العلم المجرد ولكن المقصود هو الاحساس بها وإدراك كوامنها » (١٥٦) . هذه مدينة أقرب الى الحام والأسطورة « الى عالم المتصوفة وعياقرة الخيال ، هى مدينة تكاد تكون موجودة داخل الانسان ، أكثر من كونها موجودة خارجه ، هى مدينة العلم الفهم الكلى ، المدينة التى سافرت اليها طيور فريد الدين والعطار والحكماء ، مدينة الله التى سبى اليها أغلب المتصوفة .

تمت أحداث كثيرة فى هذه الرواية فى الصحراء ، بل ان الكثير من الأماكن التى تزخر بها الرواية هى أماكن صحراوية فى المقام الأول ، ومن هذه الأماكن على سبيل المثال لا الحصر : الواحة ، الفسقاط ، الاقليم . الصحراء هى المكان الذى يتم من خلاله الرجول ، لكنها أيضا مكان الاكتمال والهدوء . هى المكان المقابل أو النقيض للماء ، هى مكان صراع الحياة

والموت ، هي مكان يحدث فيه أحيانا الانحداد بين العزامة واثقوة.والخصوبة
الجسدية وبين الفساد الأخلاقي ، لكنه مكان يحدث فيه أيضا انطهر
والوحى . الصحراء ترتبط بالتراب والرمال والموت ، هذا الموت قد يكون
موتاً معنوياً أكثر منه موتاً مادياً ، قد يكون موتاً لطغيان الشهوات ومن
ثم حضوراً للوحى ، موتاً للجهل ، ومن ثم حضوراً للعلم والمعرفة ، موتاً
للانشغال بالصغائر ، ومن ثم مزيداً من الاهتمام بالقضايا الكلية ، موتاً
للانشغال بالذات وانبعاثنا للاهتمام بالآخر ، بالمجموع .

نعتقد أن رحلة « أحمد بن عبد الله » من القاهرة ، عبر الصحراء ،
مروراً بالواحة والفسطاط والاقليم ، وحتى بلاد الغرب أو المغرب ، كانت
رحلة لاكتشاف الذات ، رحلة ترمز الى عبوره لبحر الحياة ، وتغلبه على
الصعوبات والمشكلات التى كانت تعوق اكتماله تمنع فهمه الكلى للوجود
وللحياة ، رحلة عبر فيها من النقص الى الاكتمال ، ومن الجهل الى المعرفة ،
ومن ثم تحولت هذه الذات الى ذات تتحرك فى فضاء الحرية بعد أن كانت
ذاتاً منغلقة فى اطار الضرورة : لقد عرف « أحمد بن عبد الله » ، ومن
خلاله عرف « جمال بن عبد الله » ومن خلاله عرف « جمال الغيطاني » ،
ومن خلاله عرفنا أن الفروق والحوارج الموضوعية بين الشرق العربى
والغربى العربى هي فروق مصطنعة وهمية ، وأن الوحدة العربية هي
الخل المثالى والضرورى لكل ما يعانىة العرب الآن من مشكلات وانهيارات
وتخلف ، لقد عرفوا وعرفنا أن تاريخنا وجغرافيتنا تزخران بالعديد من
البدائع والجواهر ، وأن كل ما نحتاجه هو أن نرفع الغطاء ونكشف الستار
عن هذا الدر المكنون فى تراثنا الذى يمكن أن يغيب اذا تغافلنا عنه
أو نسيناه ، وهذا العمل الابداعى بمثابة « الهاتف » الذى ينبها ويوجهنا
نحو الكشف عن هذه الكنوز وابدائها قبل أن تسقط فى أعماق « المنيب »
ومن ثم فهو بقدر ما يؤكد وحدة الوجود بمعناها الصوفى ، فهو يشير
أيضا ، وبطريقة فنية ، الى وحدة سكان هذه المنطقة من العالم ، او الى
ضرورة هذه الوحدة رغم كل شىء .

أرقام سحرية :

تلعب الأرقام فى هذه الرواية دور التعويذة أو الطلسم ، أو البعد
السحري الذى تتحرك من خلاله وجوله الأحداث . ومن بين الأرقام الكثيرة
التي تزخر بها الرواية سنكتفى بالحديث عن الرقم ٧ والرقم ٤٠ .

يحضر الرقم ٧ فى هذه الرواية فى مواضع عديدة ، فهو يشير فى
بداية الرواية الى الأخوة السبعة الذين بنوا سفينة عظيمة ثم اختفوا
وصار غيائهم مثلاً ، كما أن « أحمد بن عبد الله » عندما يصل الى بلاد

المغرب كان يحمل معه سبعة كتب عتيقة . . كما أنه بعد أن وصل ظل مجتمعا مع « المشيخ الأكبر » لمدة « سبعة أيام » ، والآنوة سكان جزيرة « تنيس » . عندما ضاقت عليهم الجزيرة خرجوا منها وتفقوا على أن ياتقوا فيها . بعد سبع سنوات . وكان الحضر موتى يرتدى خاتما يقوم بأمين القيايلة فكان « لا يقترب منها عقرب لمسافة أميان سبعة من النواحي كافة » (٤٢) . وسكان الواحة « لم يستقبلوا ضيفا منذ سبعة أجيال » (٥٩) وذلك قبل أن يصل اليهم « أحمد بن عبد الله » . والتقاليد التي توارثتها القوم في الواحة « لم يطبقوها منذ سبعة أجيال » منذ نزول آخر غريب على الواحة (٦٢) . ولا يتأخر ميلاد أى طفل بعد وفاة أحد سكان الواحة أكثر من أسبوع ، والطفلة الجميلة التي ماتت في الواحة وأطلق عليها والدها اسم « ابنة الموت » ماتت وهي في السابعة من عمرها . ومجلس كبرى الواحة يحضره « سبعة من عقلاء القوم » (٨٠) وبعد الشهر السابع من حمل زوجته يجيء النداء « لأحمد بن عبد الله » بأن يرحل . و« جمال ابن عبد الله » يضاجع المرأة الهندية « سبع مرات » وكان في استقبال « أحمد بن عبد الله » عند وصوله الى المملكة سبعة رجال وسبعة نساء . وكان الاقليم « يحوى سبع مقاطعات ، وسبعين مدينة ، وسبعمئة محلة » ، وثمانى واحات » (١٣٣) كما أنه يصل الى عاصمة الاقليم بعد أسبوع ، ومركز المدينة يسمى « ميدان البرارى السبعة » (٢٠٥) وكان من يسمح لهم بركوب هودج الأمانى مع « أحمد بن عبد الله » بعد أن تولى حكم المملكة يرشهم الخدام بالعطور السبعة الشافية » (٢٦) وكانت في القصر غرفة تسمى « البرايا السبع » (٢٣٤) . وسبعة من أركان الدولة ولدوا اناها ثم تحولوا الى ذكور . وهناك في القصر درجات سبع مؤدية الى الشرفة الدائرية حيث لا يسمح بالوقوف الا للحاكم المطلق . وهكذا ، فاننا نجد أن هذا الرقم يتكرر كثيرا ، وما ذكرناه هو بعض تكرارات هذا الرقم في الرواية وليس كلها ، فما مغزى هذا الرقم ؟

رمزيا وميثولوجيا يتكرر هذا الرقم في أساطير عديد من الشعوب وكان العرب يسمون قديما « بالسياعيين » كذلك يشير هذا الرقم الى أيام الأسبوع السبعة والى السماوات السبع ، والأراضى السبعة ، وحالات القمر السبعة ، وألوان الطيف ، والسلم الموسيقى السباعى والقراءات المنبج للقرآن الكريم ومراحل التصوف السبع ، المؤدية الى التنوير والاشراق ، وهى المراحل التي كانت هوزا بشائنة فى الفكر الجرفانى والغنوصى والكيميائى القديم ، وهو رقم يشير أيضا الى فكرة الأئمة السبعة فى التراث الاسماعيلى الشيعى ، والى الخطوات السبع التي كانت على الجارم أن يخطوها بنفسه حتى يصل الى هدفه ، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة ، وتحدث أبو نصر السراج فى كتابه « التلغ »

عن المقامات السبع (التوبة - الورع - الزهد التام - الفقر - الصبر على
المكاره - البلاء - التوكل - الرضا) ويشير هذا الرقم أيضا الى الأودية
السبعة التى تسلكها الطيور فى طريقها الى « السيموغ » حتى تمثل فى
حضرته وتتحد به فى وحدة شهودية ، وهى أدوية الطب لا العشق /
المغرفة / الاستغناء / التوحيد / الحيرة / ثم الفقر والفناء وذلك لدى
فريد الدين العطار فى « منطق الطير » (5) .

انه رمز الاكتمال والدائرة المكتملة والانجاز والمبادرة والتطهر
والحكمة ، وهو أيضا رمز للحركة عبر الزمان والمكان وصولا الى المطلق
والكلى ، الى الأمن والاستقرار والراحة وحسن المآل ، وهو ما سعى نحوه
« أحمد بن عبد الله » ، واليه ارتحل . أما الرقم ٤٠ فهو رقم يرتبط
بالأربعين يوما التى ينبغى أن تمضيها المرأة بعد الولادة حتى يمكن لزوجها
أن يتصل بها ، ويرتبط أيضا بطقوس جنازية احتفالية خاصة بشعائر
مروء أربعين يوما على وفاة أحد الأشخاص . وهو رقم يرتبط أيضا بسن
الأربعين ، عمر النضج والنبوة ، هو رقم ارتبط فى الأساطير بالعواصف
والفيضانات وفى الأساطير المصرية القديمة كانت فترة موت وغياب
« أوزيريس » هى فترة صوم مقدارها أربعين يوما . وظل « موسى » عليه
السلام فوق الجبل أربعين يوما حتى سمع صوت الله .

استغرقت رحلة « أحمد بن عبد الله » مع القافلة أربعين يوما وقد
قال عنها أنه « ما من مرحلة اكتملت فيها غربته منذ خروجه مثل تلك
الأيام الأربعين ، اذ يستعيد لها يخشى ، كأن مجرد احتمال عودتها بالخاطر
مما يخيفه » (٤٦) . كذلك فانه عندما يصل الى المملكة يظل فى عزلة لمدة
أربعين يوما بعدها يبدأ فى ممارسة مهامه كحاكم للمملكة . وأيضا فان
« أحمد بن عبد الله » يمشى فى نهاية الرواية وحيدا لمدة أربعين يوما
« منقطعاً عن الخلق تماما ، بدأ ظهور نخيل ، أشكال غريبة من الصبار ،
تغير لون الرمال من صفرة الى حمرة ، أيقن أنه على وشك بلوغ علاقة
فارقة خاصة عندما رأى طيوراً محمولة » (٢٨٨) .

يخضر الرقمان « سبعة » و « أربعين » كرقمين يرمزان الى الحياة
والى الموت ، الى الحركة والى السكون ، الى المتعة والى الألم ، الى الشباب
والى الشيخوخة ، الى الحلم والى الواقع ، ومن امتزاجهما يتشكل عالم
زاهر بالدلالات واحتمالات .

« بارودى » صناعة الزعيم :

البارودى Parody مصطلح نقدي يشير « المحاكاة التهكمية لنص
أدبي أو أثر فنى أو سمات مميزة لشخصية معروفة ، بحيث تراعى

خصائص الاسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية ، ويكون ذلك بقصد
الاضحاح ، لا لما فيه من تهكم أو سخرية ، وإنما لبراعة ما فيه من تقليد ،
(6)

وهكذا فإن هذا المصطلح قد يشير إلى المحاكاة التهكمية لنص أدبي
كان أقلد أسلوب « شكسبير » أو شخصية دون كيشوت من خلال المبالغة
في اظهار خصائصها بغرض الوصول إلى دلالة أكبر من موقف «الاضحاح»
النتائج عن المحاكاة ، أو أن أقوم بمحاكاة تهكمية لشخصية واقعية لا بهدف
السخرية منها في المقام الأول بل بهدف اتخاذ موقف مضاد منها ، ومن
كل ما تمثله من تصرفات وأفكار . وقد كان « جمال الغيطاني » هنا كما
أشار « صلاح فضل » يعتمد على « المرجعية التاريخية القريبة في وصف
أجراءات تحويل الشخص إلى الحكمة إلى أساطير مثالية » (7) .

كما ذكرنا فإن كاتب هذه الرواية بقدر ما هو مشغول بجغرافياً
الوهم بقدر ما هو مشغول بتاريخ الواقع ، ويتجلى انشغاله هذا بتاريخ
الواقع على أبرز وجه في تلك الفصول التي تدور في المملكة بعد وصول
« أحمد بن عبد الله » إليها ، فهذا الإنسان الذي لا تربطه أية صلة عضوية
أو وظيفية بسكان المملكة يستقبل استقبالا أسطوريا ، ويتم تنصيبه
زعيمًا ، ويفصل الكاتب كثيرا في تصوير طقوس تكوين الزعيم وصناعته ،
وهي طقوس تنجس في النهاية في جعله أقرب إلى الزعماء الملهمين
(أو الكارزما) الذين على شاكله « نابليون » و « هتلر » و « موسوليني »
وهم زعماء بقدر ما أحاط شخصياتهم من سحر وغموض وجاذبية بقدر
ما أحاطت نهايتهم من مأساوية وفشل وانهازم ، وهكذا فإننا نجد هذا
الزعيم المصنوع يهرب من مملكته أثناء انشغالها الكبير بالاستعداد للحرب
وملاقاة الأعداء تحت وطأة هاتف باطنى يدعو دوما للرحيل .

أصبحت اشاراته محسوبة ، وكلامه بقدر ، وحركاته مبرمجة ،
وابتسامته مصنوعة بعملية جراحية بحيث يظن فبتسما طيلة الوقت
« ابتسامة فريدة ، تميز رأس البرارى ، ابن الشمس ، صاحب النفخة ،
عن سائر الخلق ، سفورها الدائم يكشف العيوب الجوارح يهدى الخواطر
إذا اضطربت ، يحل المشاكل إذا تعثرت ، يشير الأتس والطمانينة ، بعد
ظهورها ، واستتبابها ، يبدأ الرسامون عملهم » (١٦٣) . وأيضا « حركة
دماغى أبدا ، لا التفت الا بقدر ، ولا أكثر من التطلع فوقى أو حتى تحتى ،
ومعظم الأمر إلى الأمام ، وياتجاه نقطة محددة ، حتى قيل أن أعتى الرجال
قلبا نواثبتهم ، فإذا لا يقدر على مواجهة عينى . الا لخيطات ، بعدها لا بد أن
يطرق » (١٦٦) .

من خلال التركيز على الصوت والنظرة والحركة والابتسامة وإشارات الأيدي وأشكال التحية ، ومن خلال طقوس المبايعة والأقوال المأثورة للزعيم ويهتاف الجماهير ، وأجهزة آمنة ، والموسيقى النحاسية ، والأغاني الحماسية وديوان الرئاسة ، وغير ذلك من الطقوس تتم صناعة الزعيم وبعد أن كان « أحمد بن عبد الله » يسخر في داخله ويكاد يقهقه مما يحدث له ، فإنه قد ريجيا يتقمص الدور ويصبح زعيما نموذجيا من زعماء العالم الثالث العسكريين الذين يتجسسون على شعوبهم ويدخلون حتى إلى غرف نوم رعاياهم ، ويهدرون طاقات بلادهم ، ثم يهربون عند أول تحد أو مواجهة خارجية ، إنها شخصيات ضعيفة الانا والانتماء ، ومن ثم تبالغ في اظهار قوتها الخارجية ، من خلال طقوس ومراسيم وقوانين واحتفالات خارجية مرسومة بدقة مصنوعة بعناية . وعندما يخرج الزعيم عما هو مرسوم له ، عندما يخرج على النص ، تظهر طباعه البدائية ويتجلى جهله .

في الرواية اداة واضحة لكل ما هو ضد حرية الانسان ، واستنكار وأضح لعمليات القمع والاستبداد والاستهانة بكرامة الشعوب وفيها تذكير بحقوق الاقليات ، وادانة لعمليات التلصص التي يقوم بها البصاصون الذين أدانهم الغيطاني سابقا في روايته « الغدة » الزيني بركات . في الرواية تشخيص لحالة الوعي الجمعي الذي يغيب أو يغيب أو يسمح لقلّة بتغييبه ، فيفقد حقوقه ، ويفقد مبررات وجوده وفيها رصد لهذا التاريخ المستمر من الظلم والقمع والاستبداد في المشرق والمغرب وغيرها دعوة واضحة الى الديمقراطية والحرية . ومن خلال رصد الجانب السلبي المظلم للمكان (الظلم والاستبداد والتخلف) والدعوة الى انبعث الجانب الايجابي المضي (العدل والحرية والديمقراطية) . يتشكل تاريخ المكان الذي رسدته هذه الرواية والذي حلمت به أيضا .

ملاحظات ختامية :

حاولنا في هذه الدراسة أن نرصد بعض الملامح المميزة لرواية هاتف المغيّب (8) للروائي العربي من مصر « جمال الغيطاني » وتطل الجوانب التي أشرنا إليها في هذه الدراسة تحتاج الى المزيد من البحث والدراسة (9) كما أن هناك بعض الأبعاد الأخرى التي ما زالت تحتاج الى الاستكشاف والاستقصاء ونذكر منها :

١ - التناسخ والتحويلات :

فالشخصيات التي تختفي في بعض مواضع الرواية تعاود الظهور في مواضع أخرى ، فمثلا شخصية « قصاص الأثر » كلما اختفت من مكان ، أو من عصر ، عاودت الظهور في مكان آخر ، وفي عصر آخر ، كما أن والده

«التنيسى» واخوته الذين اختفوا يعاودون الظهور فى أماكن أخرى تخالد ذكرهم ، من يختفى فى الشرق يظهر فى الغرب ، ومن يغيب فى الغرب يظهر فى الشرق ، ويرى « جمال بن عبد الله » فى « أحمد بن عبد الله » صورته الأخرى الغائبة ، توأم روحه ومثال عقله ووجدانه (زمنه المصرى فى مقابل زمنه المغربى) .

وهكذا فانه لا شئ يفنى ، وتضم وحدة الوجود الشرق والغرب فى اتحاد أبدى لا ينفصم رغم مظاهر الغياب الظاهرة . وفى الرواية ايحاء بأن هذه الذات الكلية المنشطرة متعددة الأشلاء تحتاج الى المزيد من الجهود والبحث من أجل تجميع هذه الأجزاء المتفرقة وتوحيدها مرة أخرى .

٢ - الأحلام والرؤى :

تلعب الأحلام والرؤى دورا كبيرا فى تشكيل عوالم هذه الرواية ففي مثل هذه اللحظات كان يجىء الهاتف « أرحل » وهى لحظات أو « لحظات » وصفها الكاتب بأنها « يصعب تحديدها » اذ تتحول الأفكار الى صور لا رابط بينها ، تبدو متسقة فى البداية لكنها سرعان ما يفلت عقاليها ، تتضاءل ، تتحول الى مساحات معتمة ، متصلة ، تتخللها رؤى تتلاشى مع اليقظة « (٤٩) » .

ويصف « أحمد بن عبد الله » تلك الليلة القديمة التى جاءه فيها أول هاتف بأنها ليلة أصابه فيها الأرق ثم جاءه الهاتف « عندما بدأ خوض المسافة الفاصلة بين أفول اليقظة والايغال فى النوم » اذ تجميع العجمايات وتتداخل الأوقات ، تتوالى الصور المبهمة ، يمتزج الحنين بالتوقع بالأمل فى الآتى ، باستنفار العزم وعقد النية ، وبزوغ ندم على ذنب مجهول يدر منه يوما « (١٣) » .

هكذا كان الهاتف يأتية دوما بين اليقظة والنوم ، قبل الايغال فى النوم ، أو بين النوم واليقظة ، بعد عبور مرحلة النوم ، وعند مشارف مرحلة اليقظة ، جاءه الهاتف فى البداية فى مطلع شبابه فارتحل ثم جاءه عندما صادق « الحضرمى » وتعلم منه وكاد أن يتوحد معه فارتحل ، ثم جاءه عندما أوشكت امراته على الولادة فى الواجة ، ثم عندما كانت مملكته تستعد للحروب فى المملكة ، وفى كل مرة جاءه الهاتف فيها ما بين اليقظة والنوم ، كان يصحو ويرتحل ، ويترك شيئا عزيزا عليه قريبا من قلبه ، ترك القاهرة فى المرة الأولى ، وفى المرة الثانية ترك الحضرمى ، وفى المرة الثالثة ترك زوجته وابنه ، وفى المرة الرابعة ترك ملكه وسلطانه ، وهكذا؟

وفى الرواية مشاهد أحلام كثيرة وإشارات كثيرة لأحلام الطيران فى الهواء ، أو السباحة تحت الماء ، إضافة الى أحلام التذكر للطفولة وللمقاهرة ومقاهيها وشوارعها ، وكلها تشى برغبة عميقة استولت على عقل ووجدان « أحمد بن عبد الله » ودفعته دوما الى تجاوز الممكن ومقاربة المستحيل .

٣ - اللاوعى الجمعى السلبى :

فى فصل « العكاكزة » يصف « أحمد بن عبد الله » ما رآه من حالات اضطراب الوعى وفقدان الإرادة لدى هؤلاء الناس الذين انفصلوا عن العالم فجلسوا - يأكلون ويشربون ويتساندون ويرقصون وينغمسون فى الملذات وكلهم كانوا « اما يمسكون أو يستندون أو يضعون الى جوارهم تلك العكاكيز الخشبية ، مع أنهم صحيحو النية ، خطوهم سليم » (٢٧٣) . فى هذا المجتمع اكتسب الرجال ليونة النساء ، واكتسبت النساء خشونة الرجال ، هو ليس تحولا عضوياً كما كان الحال فى المملكة ، بل تحول بالخصال والخصائص ، انعكست الأدوار وانقلبت المعايير ، الرجال لم يعودوا يشعرون بأية نخوة أو شهامة أو غيرة على زوجاتهم أو بناتهم أو أخواتهم ، والشرطى أصبح هو السارق ، والطبيب أصبح يقتل المريض بدلا من أن يشفيه ، وقام الحيوان بدور الانسان ، والانسان بدور الحيوان ، لم يعد هناك قانون ، ولا ميثاق أخلاقى ولا ضوابط ولا معايير ، ومن ثم يرحل « أحمد بن عبد الله » سريعا عن هذا المكان ، يرحل دون هاتف باطنى ، يرحل اختياريا فى مقابل مرات رحيله الأخرى التى كانت كلها اجبارية وذلك لأنها كانت رحىلا عن أماكن يحبها أو أشخاص يعشقهم .

٤ - علاقة الزمان بالمكان :

انشغل « الغيطانى » فى هذه الرواية كثيرا بعلاقة الزمان بالمكان ، وفى الرواية مقاطع عديدة تركز على رصد حالات اضطراب الوعى بالزمن وتأثير ذلك على مسار الأحداث وعلى انفعالات الشخصيات وأفكارها ، هذا الوعى المضطرب أو المتغير بالزمن ينعكس بالضرورة على ادراك المرء للمكان . يقول « أحمد بن عبد الله » « من رحيل الطويل أيقنت أن العمارات والخطط ليست ما تبدو ، لكنها ما تحوى وتخفى أيضا ، ما جرى فيها عبر أزمنة مندثرة مولية ، طاوية لكل شيء ، صغر أو عظم ، ليست القاهرة ما تلوح للعابر ، أو المقيم الغافل ، انما ما جرى لها وفيها ، وعند الانسان الفرد ربما لا يكتتمل المكان الا برحيله الى موضع آخر فىرى الأول على البعد » (٢٥٧) . ويقول « جمال بن عبد الله » الفناء الذى كان يبدو رحبا نسيمًا أقطعة جريا أقبل أن تحل به المحنة التى أقعدتنى ، هذا الفناء ضاق على مداه ، الغرفة الداخلية التى ولدت بها لم تعد تعنى شيئا ، أدخلها

كثيرا فلا أذكر ذلك ، واذا خطر لي فكأنما يمت الى شخص آخر ، كأننى اطالع تاريخاً قديماً يخص غيرى ، مع غياب أحباب وتلاشى عادات تبدلت الجدران مع أنها لم تهدم وتغيرت الأبواب مع أنها لم تخلع ، وتباعدت أو تدانت الغرف مع أنها لم تتحول . لكن . . ثمة ما يستعصى على الرصد . ما لا يمكن أن أعبر عنه بكلمات يؤكد أن المكان ينتقل فى ثباته وإن لزمته ، يرحل عنك وترحل عنه وإن أقمت فيه عمرك ، (٢٤٠ - ٢٤١) .

ان المكان رغم ثباته الخارجى يتغير فى داخل الانسان بسبب مرور الوقت وبسبب خبرات المعاناة والألم ، فعندما يختلف الزمن أو يضطرب أولا يكون كما نهوى ، عندما لا يكون زماننا ليس كما نهوى ونتمنى يختلف مكاننا ويضطرب ويضيق ويحاصر الوعى ويخنقه أيضا ، ومن ثم يلجأ الانسان الى الخيال لا يقف اضطراب الزمان ولتحريك حدود المكان وتوسيعها ، ومن ثم تظهر الأزمنة الدائرية التى تحاول أن تهرب من الغناء وتلامس الخلود ، وتظهر جغرافيا الوهم التى تحاول أن تضيف الى المكان الموجود الضيق أماكن جديدة مليئة بالأخيلة والتهويمات . لكنها أخيلة وتهويمات دائما ما تعود بنا الى الواقع ، بكل ما يشتمل عليه هذا الواقع من جغرافيا وكل ما مر عليه من تاريخ .

الهوامش

(١) صلاح فضل : قراءة نقدية في كتاب « هاتف » المغيّب (رواية من تأليف جمال الغيطاني) ، العربي (الكويتية) ، أكتوبر ١٩٩٢ م .

(٢) حسنى زينة : جغرافيا الوهم ، لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٩ م .

(٣) Ad de vries. Dictionary of Sympols and Imageny :
Amesterdam : North-Holland Publishing Company. 1984.

(٤) Cioper, J. C. An Illustrated Encyclopaedia of Traditional
Symbols. London : Thames and Hudson, 1978.

(٥) لمزيد من التفاصيل حول الدلالات الرمزية لهذا الرقم في التراث العربي والاسلامى والعالمى بشكل عام راجع دراستنا : الحلم والكيمياء والكتابة . قراءة في ديوان « أنت واحدها » وهي اعضاءك انتشرت ، للشاعر محمد عفيفى مطر : مجلة فصول ، ١٩٨٧ م المجلد السابع ، العددان الاول والثانى ، ١٦٠ - ١٩١ .

(٦) مجدى وهبة . معجم مصطلحات الادب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ م .

(٧) صلاح فضل ، دراسة سبق ذكرها .

(٨) جمال الغيطاني . هاتف المغيّب . القاهرة : دار الهلال ، روايات الهلال ، العدد ٥٢١ ، مايو ١٩٩٢ م .

(٩) رغم اعجابى الخاص بهذه الرواية فانه أجد لزاما على أن أشير الى وجود استطرادات كثيرة في بعض المواضع ، كما أن بعض الفصول تبدو وكأنها قد خرجت من تحت السيطرة المحكّمة للروائي على العمل وهي السيطرة التي بدت واضحة في معظم فصول الرواية . وتحديدًا فأننى أعتقد أن الفصلين الموضوعين تحت عنواني « ذكر الفسقاط » و « وصف الفسقاط » ص ٧٩ - ٩١ كان يمكن تكثيفهما ووضعهما في فصل واحد دون أن يتأثر العمل كثيرًا .



تحويلات الحلم في

● مدينة الموت الجميل،

● لـ « سعيد الكفراوي »

● الحلم :

« مثلما ينتج النبات زهرته ، هكذا تخلق النفس رموزها » • « يونج »

الأحلام والأساطير هي وسائط أساسية للاستبصارات الحدسية الخاصة بالطبيعة الكلية للوجود الانساني (١) ، وقد نظر « جيراردى نيرفال » الى الأحلام على أنها « حياة ثانية » تكشف مجموعة الصور المختلطة فيها عن شيء ما من الأسرار التي يحاول الحلم أن يصل اليها (٢) أما « جاستون باشلار » فقد اعتبر حاجة الانسان الى الأحلام مثل حاجته الى الأوكسجين (٣) وعند فرويد و « لاكان » أن الحلم مؤلف من مجموعة رموز ، وهو نوع من سلسلة دالات ، انه لغة لها قوانينها وآلياتها الخاصة التي تؤدي مباشرة الى الوظيفة الرمزية (٤) أما « كارل جوستاف يونج » فقد أوضح أن وظيفة الأحلام العامة هي إعادة اتزاننا السيكولوجى عن طريق انتاج مادة حلم يعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسى الكلى (٥)

فى « مدينة الموت الجميل » للقصاص « سعيد الكفراوى » يبدو الحلم خاصية أساسية من خصائص عالم الكاتب ، ووسيلة للرؤية والادراك والفهم والتفسير .

فى العديد من قصص المجموعة تنبئ لنا المستويات الثلاثة المعروفة للحلم : حلم اليقظة ، حلم النوم ، حلم التهويم (وهو الحلم الذى يقع ويحدث فى المسافة الفاصلة بين اليقظة والنوم فى مرحلة الخدر) . فى قصة « لابورصبانوفا » يتذكر الراوى بعض أحلامه التى كان يبنى فيها بينما تضربه خدته ويكون جواده الأشهب مكبلاً مشندوداً الى الساقية يدور « ويشير فى القلب التراب والأحلام » ، وفى عديد من قصص المجموعة يتكرر البكاء فى الحلم ، بصورة الجواد الأشهب المكبل أو البنى يموت وهى صورة رمزية تحيل الى عالم واقعى شديداً القسوة والبؤس ينعكس فى الأخیلام فى شكل بكاء وصراخ وفزع ليلي ، وكواهبين تجثم وتكتم الأنفاس .

وفى قصة « قمر معلق فوق الماء » وبعد التجربة الوجدانية الفاشلة التى مر بها الصبى فى هذه القصة ينام الصبى ويحلم : « نمت وحلمت أنى أخلع أسناني وأرى وجهى فى المرآة كريها » .

« فى الحلم تنعكس الأحداث القريبة والبعيدة ، المباشرة وغير المباشرة ، وشكل الانعكاس ليس دائما هو الشكل المراوى ، فالحلم يعبر عن خاصية أساسية تتعلق بالنفس الانسانية التى تكشف باطنها فى شكل رموز ، قد تكون صورا خيالية رمزية ، أو خبرات رمزية ، أو ادراكات حدسية تتعلق بالمعنى الرمزي للحياة (٦) . هذه الأشكال الرمزية للحلم تحطم كل قوانين السببية والزمان والمكان والفكر المنطقي ، دون أدنى تدمير لمنطق الحلم الداخلى (٧) . وخلال الحلم تكون المشاعر والأفكار غير المألوفة بالنسبة للعالم فى حياة اليقظة أمرا مألوفا تماما ، فالعدوانية الشديدة والتخللات الجنسية الغريبة والأفكار الجديدة المبتكرة واستشراف المستقبل والذكريات المنسية كلها أمور شائعة فى الأحلام (٨) .

واعتقد أن الشكل السائد للحلم فى « مدينة الموت الجميل » والأكثر أهمية ، هو « حلم التهويم » ، فى تلك المنطقة من العقل التى يختلط فيها الوعي باللاوعي ، والادراك بالفانتازيا ، والانتباه بالخيوبة ، بل أن أحلام اليقظة ، وهى موجودة بكثرة أيضا فى المجموعة ، تكتسب قيمتها غالبا من خلال تكثيفها فى صورة « أحلام تهويمية » . فى قصة « صندوق الدنيا » يمثل سيدنا الخضر الحلم الذى يتوحد به الطفل ويسقط مشاعره ورغباته وطموحاته عليه ، هو بمثابة مثير لعالم خيالى حلمى يطمح الطفل ، ويتوق للتجول فيه انقلاتا وهروبا من واقع يحبط الأمنيات ويقتل التشوفات ، وحين تظهر صورة الخضر يكون الحلم قد وصل الى قمة تالفه وأوج ازدهاره ، فيطلب الطفل من العم أيوب أن يقوم بتفكيك الصورة ، ويصعد من صاحبها ، وهل سيبنى أم لا ، وحينما يؤكد له العم أيوب أنه سيبنى ، يكون مشاركا أيضا للطفل فى حلمه . . . يتحول الحلم من حلم خاص بالطفل الى حلم خاص بالصغار والكبار . ان الفن هو منهج لخلق حلم جماعى ، بهذا القدر أو ذاك ، حلم يشارك فيه الألوف من الناس ، وكل من هؤلاء يسمى بطلان ليكون ذلك الحلم خاطئا به (٩) . فى قصة « الجواز للصبي الجواز للموت » تتفاعل المستويات الحسية الثلاثة بشكل جيد ، ويتحول المهر الذى يحدد فى الفطام وتبرير الشيطان الى مكون أساسى من حياة الناس ، مثل مثل شروق الشمس وغروبها ، وعمليات الزرع والحصاد ، ودوراته الخسيف والشر

والحكايات والمقابر والأضرحة . يتحول المهر الى شيء رمزي غامض طقسي وأسطوري ، غامض وفعال ، وملئ بالأسرار ، يحلم به الناس في نومهم ، ويحكمون عن قدراته الخارقة في قتل الثعابين وحماية الطفل . المهر هنا ليس كائناتاً حيوانياً عادياً بل مخلوقاً أسطورياً يكمن في الوعي الجمعي التراثي الكامن للناس . انهم يبالغون في تزيينه والعناية به ، والاهتمام بحياته ومظهره بما يقارب التقديس ، الحصان في التصوف هو رمز للسفر والتكامل ، يقول ابن سيرين ان الحصان أو الفرس رمز السفر ، والسفر في التراث العربي اغناء الذات وتحقيقها . وقد فهم الصوفيون السفر على أنه هجرة الى الله ، أي كناية عن تجربة التكامل (١٠) وهو أيضاً رمز للأخصاب والتناسل والوفرة ، هذا الجواد ، الرمز ، الحلم ، القابل لكل التفسيرات الخيرة والشريرة ، والمفارق لكل هذه التفسيرات ، والمتجاوز لها ، حلم الصبي ، وحلم القرية ، يصاب بتأثير عين حسود شريرة ، ويظل جسده يضيحل ويضمهر حتى يموت . الحلم مرة أخرى يموت ويذوب لأنه لم يجد من يحميه .

في قصة « الجمعة اليتيمة » يختلط الحاضر بالغائب بالسجن بالموت بالذكريات بالأنساظر بالأحلام بحصار تمثله الجدران وقيود يمثلها الرجل الكريه ، والقطط المتوحشة ، والالين الذي لا ينقطع طوال الليل . ثمة حلم بالحياة الرحبية والشمس والحرية ، وثمة قيود مشرعة ، وجدران مطبقة ، وخوف مسيطر ، وذاكرة تتفجر ، وحلم يشع في ضوء الشمس ، بينما روائح الأزمنة القديمة تحملها هبات الهواء الشتوي التي تجيء في شكل موجات ، يهبط قط المرات الأسود ذو العين الصفراء ساكن الألبية والسنطوخ « ويتجول » بعينيهِ الصفراوين « على المر الصخرى والأبواب المخنية وفوهات المقابر » ، حركة القط رمز السلطة والبطش الغاشم تثير الرعب ، وحركة مزلاج باب السجن تثير الاحساس الحاد بالارهاب الذي يجعل العقل يتجمد في مكمنه ، ومع تزايد هذه الحالة من الخوف الجارف وهيمنتها على كل وجود السجن تبدأ بوابات الذاكرة والحلم في التفتح تدريجياً ، تفتح ، وتورق زهرات هناك (في الماضي - الحرية - الحلم والقرية) ، وتبدأ في ارسال أريجها الحلبي الى هنا (الحاضر / السجن / القيود / الخوف) . يتذكر جدته وحكاياتها ، يحلم بالخروج ، بالحرية ، بالذهاب الى حدائق البرتقال والحقول وشواطئ البحار ، (في ظل القيد عادة ما يبدأ خيال الذاكرة في البوح) . في هذه القصة بدأ حلم اليقظة يستعيد الماضي في ضوء الشمس ، الضوء أو النور . و « الحرية » هو الوجه الآخر المقابل للظلمة والاعتماد (السجن) . يبدأ فعل الإبصار في تلقي الضوء فتفتح

أمامه مجالات أرحب للرؤية ، الأرحب هنا ليست هي الرؤية البصرية الحسية المباشرة ، بل رؤيا الخيال الممتزج بالحلم المتشبهت بالذاكرة ، فالذكريات المفقودة مادة خصبة للأحلام .

ويمتزج خيال التذكر بالحلم فى « الجمعة اليتيمة » فيقول الكاتب فى مقطع من هذه القصة : « أعود فى أميال الضوء الكاشفة عن درة الأماكن التى حرمت من التطلع إليها . . أجلس فى ساحة القرية ، أنا والصبية الصغار ، رفقاءى ، أستلقى على شاطئ الرمل معرضا جسدى العارى للشعاع الهابط ، أندفع بجسدى نشط مليء بالحياة » . ان الضوء هنا هو وسيلة رمزية لاستثارة الحلم والخيال ، فقد اشتق اسم الخيال (فانتازيا) من النور « فاوس » ولولا النور لما أمكنت رؤية الأشياء (١١) ثمة فيضان فى المشاعر يحدث فى هذه القصة ، وفيض وافر فى أحلام الليفة ، ان السجين هنا يستعيد القرية والمدينة والبحر فى جرعة تذكيرية واحدة . ان الخيال هنا يستعين بالحلم ليضيف عينا ثانية ، ويلقى فى وجدان الراوى بضوء آخر يضاف الى ضوء الشمس الذى حرم منه ، والذي يستثير التعرض للقليل منه فى ذهنه هذه الذكريات . ان خيال الذاكرة هنا لا يقتصر على مجرد احضار الماضى ، ولكنه يقوم أيضا بمهمة التجميع ، حيث تتكثف أمكنة وأزمنة متباعدة ومنفصلة فى بؤرة تذكيرية حلمية واحدة .

فى قصة « مدينة الموت الجميل » ثمة عبور من عالم الواقع الى عالم الحلم يمثله استرجاع الراوى للماضى الذى يتمثل فيه حلمه القديم أو تلك الصورة المحفورة على صخور ذاكرته ، حيث كان يقف بجوار السور ينظر الى البحر ، « بينما تتدافع موجاته الى الشاطئ فواره بما تحمله من زبد ، ولم أكن أعيش فصول السنة بتتابع دورات الأيام » . ان صعود الراوى وهبوط السيدة ، وموجات البحر المتلاطمة ، والبيت المنعزل ، والخوف الجارف المهيمن ، وسور المنزل الملون المعطر ، وسقفة الذى يتحدث فى ليالى المطر ، والغرف المعتمة ، والحديقة القديمة ، وظلال الجدران ، وممرات العشب والروائح والأثاث القديم ، والفئران الهاربة المدعورة ، والتحف ، والتماثيل ، واللوحات القديمة المتأكلة والممرات البحرية الملونة بألوان وجوه الموتى ، « والتماثيل الفرعونية » والأيقونات « المظلمة اللمعة » تحت ركاب الفوضى ، « والبيانو المغلق الصامت ، وصور العرافات ، وأضرحة الأولياء ، ولوحة (يوم الحساب) بعنقها وضراوتها » ، والموسيقى الرتيبة المتقطعة النغم ، الموحدة الايقاع ، وصورة البنت ، والسفينة والنورس . . كل ذلك يوحى بحالة

من الحلم ، لكنه ليس حلم التوق والامتداد والتوحد والانطلاق والفرح ، بل هو حلم كالكابوس ، حلم يحيط به الفزع ويعانقه الخوف ، ويتسلل الذعر ويتغلغل في كل جنباته . حالة تتداخل فيها العوالم فلا تبين ملامح الحقيقة من ملامح الكابوس . حين يحرك الراوى اللوحة وينزلها تبدو البنت - فى اللوحة - وكأنها « قد ذعرت » ، وأن السفينة تمتلئ قلوبها بالرياح ، والنورس يطلق استغاثته « يبدو الواقع لا منطقيا مهوشا خارج الزمن ، كأنه حلم ، لكنه حلم مفزع فيطغى الراوى المصباح ليهرب من الخوف الخارجى الى خوف داخلى ، أشد وطأة ومن الضوء المفزع ، الى ظلمة أشد ايلاما ، حين يذهب الراوى الى مكتبه يسمع طرقات على الباب تثير فى نفسه مزيدا من الفزع ، يحاول التشاغل بالنظر الى اللوحة ، لكن الطرق يستمر ، وحين يفتح الباب يفاجأ بتلك السيدة التى كان يراها - ربما فى الحلم - تهبط المنحدر ، وتظل تنظر عبر البحر « كانت متشعبة بالسواد ، وكانت السماء شديدة الحمرة ، وخلال هذا اللون الشفقى الحلمى المفزع تسأله هذه السيدة عن « فيلا النورس ، شارع البحر ، مدينة الموت الجميل » . السيدة التى ظننها وهما أو مفردة من مفرداته الذاكرة تنبعث حية أمامه ، واللوحة التى ظننها بنت الماضى الموعلى فى القدم تنفك رموزها وتتحول الى اشعارات وعلامات لمشاهد وأماكن واقعية ، عالم الحلم يتداخل هنا مع عالم الواقع ، والواقع يصير قطعة من الحلم ، ومع اختلاط العالمين يقع الراوى فى برائن الرعب وعدم التحديد ، ويقف عقله على مشارف الجنون .

فى الحلم - كما يقول فان ديرليوف - يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ، وهو التوتر بين الذات والموضوع ، وتنظم الأحلام بمعزل عن التركيب المنطقى فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنظم صورته وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ، وعالم الحلم منفصل عن الحقيقة الواقعية ، فهو أسطورى الطابع يتصف باللازمائية (١٢) . حين تختفى السيدة ، ويظن الراوى أن الكابوس قد اختفى ، وأن الفزع قد فارقه ، وبيئتها يكون ذهنه شديد الانتباه والتركيز والوعى بالاشياء والحركة ، وهى حالة عادة ما تكون مصاحبة لحالات الخوف الشديد ، فانه يصطدم ثانية باللوحة ، فتتحرك مساحات هائلة من البحر ، وتبحر السفينة الى مكان مجهول ، وتظهر البنت بثوبها الأخضر ، ويطلق طائر النورس استغاثته الأخيرة . ثانية يصطدم الحلم بالواقع ، والوعى باللاوعى ، والفهم بالتشوش والخلط والارتباك ، ربما بتأثير الوحدة والعزلة الموحشة التى كان يعيش فيها ، وربما بتأثير أحلام قديمة انبعثت فى هذا الجو الخاص الذى يثير الحكايات والتهويمات والأحلام ، ويساعد على

انبعاث الداخل وتموضعه في الخارج ، فينفلت المخزون الباطن المملوء
بالعوالم الحلمية والكابوسية في شكل هذيانات ، وهلوسات بصرية ،
وخداعات ادراكية .

ثم يجرى الاختلاط الثالث في القصة بين العالمين ، عالم الحقيقة
وعالم الوهم ، حين يفاجأ الراوى بعنوان اللوحة « مدينة الموت الجميل »
محفورا بحروف متآكلة قديمة ، أسفل اللوحة ، فيبحث عن السيدة لكنه
دون جدوى . هل اختفى الحلم ؟ ربما ، وربما بدأ الهذيان .

في قصة « الصبى فوق الجسر » تختلط أحلام اليقظة ، بأحلام
النوم ، بأحلام التهويم ، في جو حلمي بين « مساحات هائلة من الشجر
في الليل تكسوها ظلمة كظلمة الآبار المحفورة عند نهايات العالم » . في
هذه القصة ، كثيرا ما كان الصبى يحلم بالطائر ، ويبكى في الحلم ،
لأنه لم يتمكن منه ، وكانت أمه توقظه حين يبكى « وقليل ما أمسك به
في الحلم لكنه حين اليقظة كان لا يجده » ، كان يحس بدلا منه الطائر
الميت المعلق فوق الباب والذي اصطاده الجد ، (وجنين مات الجد مات
الطائر) .

في هذه القصة يختلط عالم الواقع مع عالم حلم النوم واليقظة ،
مع عالم حلم التهويم ، يختلط عالم الماضي ممثلا في الجد والطائر المعلق
فوق الباب بعالم الحاضر ممثلا في الصبى وحلمه بالطائر في النوم وبعثه
عنه في اليقظة ، حلم الواقع يتجاوز مع حلم الخيال ، وحلم الحاضر
يمتزج بحلم الماضي ، ويطمحان معا إلى حلم المستقبل ، وفي لحظات
اقتناص الطائر في الواقع يختفى كالحلم الجميل العابر الرافض أبداً
للاقامة أو القيد أو المكوث ، أن المحتوى الظاهر للحلم يقابله الطائر المعلق
فوق الباب ، وكذلك الطائر الذي يحوي أحلام اليوم . أما المستوى
الكامن أو العميق للحلم فيتعلق أكثر بالرغبة في الانطلاق والامساك
بالمستحيل ، والخروج من دائرة الفقر ، والحزن ، والمقابر ، والاحباط .

إن الحلم المستقبلي في هذه القصة ليس في هشاشة أو ضعف الحلم
في قصة « الجواد للهوت » ، فالحلم هنا يمثل الطائر المعلق أبداً ،
المتوحش الفطري البري الذي يهبط وينشرب مخاليه بوحشية في وجه كل
من يحاول اصطاده . وتتكرر الأحلام في أغلب قصص هذه المجموعة ،
تظهر أحيانا بوجه واحد منها ، وأحيانا بوجوهها الثلاثة (اليقظة /
النوم / التهويم) ، وهناك دائما محاولة للهروب من الخوف من خبال

اقتناص الحلاض بدفته المشع ، يحدث نفس الشيء ، فى قصص « زيارة » ،
و « حضرموت » ، و « العشاء الأخير » ، وغيرها من قصص المجموعة .
ان الحلم هنا يؤكد الغائية والرغبة فى الحرية ، وهو يطمح للانفلات
من الحتمية . انه يمثل الحرية فى مقابيل القيد والابداع فى مقابل
الاتباع ، ومن ثم تكون حركته فى هذه المجموعة حركة فعالة تمسور
بالدلالات .

● الظل :

و « سعيد الكفراوى » فى مجموعته هذه كاتب مولع بالظلال ،
والظل هنا ليس المقصود به فقط المعنى الشائع المقابل للنور ، وهذا هو
أحد المعانى دون شك ، لكنه ليس أهمها . ثمة معنى آخر للظل أكثر
أهمية ، وهو مرتبط لدى « سعيد الكفراوى » بالمعنى الأول الذى تفرضه
طبيعة القرية التى اهتم بتصويرها فى معظم قصصه ، هو معنى الظل
الذى فى الداخل ، ظل الشخص النفسى الكامن فى أعماقه ، الرفيق
الباطنى ، الانسان العظيم الذى يرسل المزيد من الأحلام ، لظل ليس هو
الحلم لكنه موضوع الحلم ، الشخص أو الشيء الذى يدور بشأنه الحلم .
الخضر فى قصة « لاهور صانوف » ، والبطائر فى « الصبى عند الجسر » ،
والجواد فى « الجواد للصبى » الجواد للموت ، والجد فى « الجمعية
اليتيمة » . . وفى عديد من قصص المجموعة ، نجد أن الظل هو الجزء
الابداعى النهائى المتطور . من الشخصية ، الساعى نحو التفرد كما
يقول « يونج » .

وقبل أن نستفيض فى الحديث عن هذا المعنى الرمزى للظل ،
يحسن بنا أن نتحدث أولا عن المعنى الأول : « الظل فى مقابل النور »
فى هذه المجموعة ، ثم نحاول أن نتبين علاقة هذين النوعين من الظل
ببعضهما البعض ، فالمعنى الأول ، الظل فى مقابل النور يلعب دورا
أساسيا هنا ، فلا تكاد تخلو قصة من قصص « مدينة الموت الجميل »
من الحديث عن الظلال المنكسرة والممتدة ، المتراجعة والمنتشرة ، المنزوية
والمنطلقة . الظلال كائنات حية ، تتقارب وتتجاوب وتتفاعل ، عالم آخر
مواز يصوره الكاتب ، ويتخيله على الحيطان وفى الطرقات يطبع تأثيره
الواضح على المشاعر والأفكار . وسنحاول أن نذكر أمثلة قليلة للتدليل
على هذا .

فى قصة « الجمعة اليتيمة » يقول الكاتب : « المصباح الأعمور
يتنفس ظلالا شاحبة ، وأرى على الحائط خفاشا هائل الجناحين من ظلال
محتضنا الحائط بينما تهزه رياح الشتاء » .

فى قصة « الأعراف » نلاحظ اهتمام الكاتب بتتبع حركة الشمس
والقمر ، الليل والنهار ، ويكون الضوء والظل وسيلة لمعرفة الوقت
والتحكم فى مسار حياة الناس أيضا ، وسيلة للتفكير والحركة حتى
بالنسبة للفتاة الصغيرة الضريرة ، تلك التى « ترى الشمس وتحس
بهبات الهواء ، تتحسس الأشياء وتصفها » ، بينما « ظلال الجدران
تنسحب وتتبعثر أمام عينيه مثقلة ببيوت عطنة تزفر روائح النهار
المكتومة » .

فى « صندوق الدنيا » يرى ظل النبعة المحدود بأذرع ضاربة
عبر الجسر ، ويسمع نباح كلب قريب من جدار طاحونة الغلال .

وفى قصة « الجواد للصبى » الجواد للموت « يصف الكاتب
الصبى بعد مرض الجواد بقوله : « خرج من الحظيرة واستقر على عتبتها ،
نصفه فى النور ، ونصفه فى الظلمة ، بكى جواده الذى يشينج فجأة ،
والواقف فى ظل الموت » .

وفى قصة « سنوات الفصول الأربعة » حينما تحكى الخالة تتحرك
الخيالات على الجدران ، وحين تتوقف عن الحكى تتوقف الخيالات
عن الحركة .

وفى قصة مدينة الموت الجميل : « وكنت فى الأيام التى أمضيها
فى الملحق - خزانة الذكريات القديمة - أسمع أصواتا فى الجنبات وكنت
أرى الظلال تتقارب وكأنها تتحدث » . (وهذا النص شديد الأهمية
وسنوضح ذلك فيما بعد) .

وفى قصة « خط الاستواء » تكون الرؤية وسيطة غير مباشرة من
خلال ظل نافذة وزجاج ملون ، رؤية لواقع آخر ، بعضه يتعلق بالحاضر ،
وبعضه يتعلق بالماضى .

وفى قصة « الصبى عند الجسر » نقرأ : « وحدى أقف بين الظل
والشمس » ، وأثناء بحثه اليومى عن الطائر : « وتسترت بالظل وجذوع
الشجر » .

وفى قصة « حضرموت » نرى « على الحائط ظلالا مقيمة ملونة لأشكال ثابتة لا تريم » ، وأيضا : « نبح الكلب يطارد الخيالات » . خافت الأم وواصلت المسير تملأ رأسها بحكايا أهل السكك » .

وفى قصة « العشاء الأخير » ، تقرأ : « وكان ظلى من جدار لجدار ، وكنت أخاف منه عندما يطول أطول منى » ، وأيضا « وتنحنى الظلال على الجدار » ، وأيضا « وعندما أبرز كان لا يزال ظلى أطول منى ، وكنت أمر من ساحة الرواق ، وأخاف » . وكذلك : « أرى فيما أرى ظلا يدخل فى ظل ، وتحت ثقل ما أحمله من خوف أعتقد أننى إذا ما حركت رأسى فلسوف أرى ما لا يرى » .

وفى قصة : « سنوات الفصول الأربعة » الخيالات تتوقف على الجدران » .

أعتقد أن هذا القدر من النصوص كاف للتدليل على صحة قولنا بولع الكاتب بالظلال ، وفى القصص أمثلة كثيرة أخرى تدل على هذا الولع ، لكن ما يعنينا الآن هو تفسير ذلك ، ثم ربط هذا المعنى الأول بالمعنى الثانى . أعتقد أنه توجد بعض النصوص الكاشفة التى ذكرنا بعضها يمكن أن تعيننا فى هذه المهمة ، فالنصوص تتحدث عن الظلال التى تستطيل وتمتد وتطاردها الكلاب ، وتتحدث ، وتثير الخوف ، وهى ليست مجرد ظلال حرفية بل ظلال دلالية . لقد حاول « ماكس مولر » أن يعطى للنظام الشمسى أهمية كبيرة فى تفسير الأساطير ، فهو يرى فى صراع « زوس » (وفى اسمه معنى النهار) ضد التيتانيين ليس سوى الصراع الومى بين النور والظل ، وانتصار الأول على الثانى ، والأشكال الهائلة للعمالقة ترمز إلى ضباب الليل ذى الامتداد اللانهائى ، وقد كانت الميثولوجيا عنده تأملات فى الطقس وتغيرات المناخ (١٣) .

ويمكن أن نتذكر هنا تلك المدرسة المعروفة بالمدرسة الشمسية الطبيعية فى تفسير الأساطير ، وقد كانت (عند بلفنش مثلا) تؤمن بأن جميع الأساطير قد انبعثت من الصراع المثالى الذى قام بين النور والظلام ، وبين الشمس وأعدائها الطبيعيين (١٤) .

ونحن نلاحظ عبر قصص هذه المجموعة المتميزة اهتمام الكاتب الدائم بوصف حركة الشمس والقمر ، تغيرات الفصول وتعاقب الأزمنة ،

وبينما يكون العمل والجهد والبحث في الضوء والنور يكون الشر والغموض والمكر في الليل .

في قصة « الجواد للصبى » تحاول المرأة العبوز الاتصال بالجن ، تضرع النار ، وتنظر في الفضاء البعيد « لانتظر خلفها ، ولا تلقى السلام ، تكنس العتب ، وتتلو الطلسم ، وتدفن الأعمال في فتحات المقابر ، وعلى الجسر تحدث القمر ، تلعن الآباء والأمهات والبنات الأبنكار » ، وعندما تلتقى عينها بعيني الجواد يسقط مريضا ، كل ذلك يتم في الظل القائم خلال دياجير الليل .

في قصة « الزيارة » عندما تصطدم يد الأم بملابس ابنتها الميتة المطوية داخل الصندوق ينطفي شعاع الصباح ، وتنبعث البنت حية في الذهن وفي الظل تحس الأم بأنفاس ابنتها وتؤكد مشاعرها « أن روح البنت لم ترح الدار بعد ، لم تخف الأم واستدارت الى حيث الطيف » ، ان الظل الخارجى (المقابل للضوء) يكون فاتحة ومعبرا للظل الداخلى (طيف المحبوب أو القرن الذى بالداخل) .

نفس الأمر يحدث في قصة « مدينة الموت الجميل » عندها يصطدم الراوى باللوحه فتتحرك الأفكار والتصورات والشعاع : ان الظل في الخارج مرتبط بمرور الزمن ، غياب الشمس وحضور القمر ، وتحدث بعض الأساطير عما يسمى بجنون القمر ، حين تنجرف بعض العقول عن السواء عندما يبلغ القمر أوج اكتماله .

ان حركة الشمس أثناء النهار ، وحركة القمر أثناء الليل ، وتحولات الفصول ، وتغيرات الأزمنة ، وتبدلات البشر ، وتفاعلات الأشياء والسكون والحركة . . كلها ذات حضور واضح في المجموعة .

وهذا المعنى الأول مرتبط أشد الارتباط بالمعنى الثانى فحين تغيب الشمس ويغم الظلام في القرى يكفر الخوف ويسود الغموض ، وتطبل اله ساوس في الطرقات المظلمة والأماكن المعزولة من رؤوس الناس وقلوبهم ، وحين تكون الظلال هي السائدة فانها لا تكون مجرد ظلال لأشياء غاب عنها الضوء ، أو مربها على استحياء ، بل هي تتبع دائما صور وتصورات الأشباح والمفاريت وخيالات الجن والكائنات غير المنظورة . انهيبا رموز العيسالم الخيالى الوهمى الموازى للواقع المملوء بالخوف والشعور بالتهديد ، حين يخرج الخوف الكامن في الداخل ،

ويتجسد في شكل ظلال تتحرك وتتعاقد ، وتستدير وتستطيل ، ويكون حفيف أوراق الشجر قادرا على إثارة كم هائل من الرعب لا يستثيره دوى هائل في النهار . ان الظل الذي في الداخل قد يكون خيرا وقد يكون شريرا ، قد يكون خيرا كما في حالة « الخضر » في « صندوق الدنيا » وأيضا « الجواد » و « الطائر » و « الجد » و « الخالة » ، لكنه يكون شريرا في حالات أخرى كثيرة من خلال رموز الشر والتدمير المثيرة للخوف ، والفرع والتي سادت العديد من قصص المجموعة . ان الظل عادة ما يحتوي على قيم يحتاجها الوعي ، لكنها توجد في شكل يصعب معه دمجها في حياة المرء ، وليس الظل كلية الشخصية اللاواعية . انه يمثل المجهول أو المعروف قليلا من صفات خواص الآثار مظاهر تنتمي في المقام الأول الى العالم الشخصي ، وبإمكانها بنفس الشكل - كما تقول فون فروانتس - أن تكون واعية (١٥) .

ان الظل هو مرحلة وسيطة فيما بين عالم الواقع وعالم الحلم . ان الواقع الممتلئ بالرموز المهددة والظروف المحبطة والآمال المستحيلة يتحول الى ظل له ، ايجابيا كان أو سلبيا ، ثم يصير حلما ، انه ينكمش من الخارج ليستقر قليلا في عالم الباطن ثم يتصاعد الى عالم الحلم والخيال والأسطورة ، ويشترك الظل مع الحلم في كونهما تحويلات رمزية دلالية لخبرات انسانية وجودية ، تطمح الى التحقق .

● الذاكرة

الذاكرة هي جذر العبقريّة المبدعة كما يقول « ستيفن سبيندر » ، وهي المخزون الذي لا ينضب للخيال كما يقول « ريتشاردسون » .

في « مدينة الموت الجميل » ، يلعب « التذكر » ، دورا أساسيا محوريا مع عمليات التخيل والحلم ، وفي القصص عادة ما تختلط الذاكرة الفردية الباهية بالذاكرة الجمعية العامة ، تبدأ « لا بوضوحا ، مشابها بتذكر الطفولة البعيدة التي تمت في ظل النيل والبخارة والبحرود الأشهب ، والقصص الأول من هذه القصة خصص من أجل التذكر قائلت أفكاريات الطفولة والصبا ، حيث الأحلام ، وحكايات الجنيات ، وطقوس الوشم ، والرموز الثرائية ، وحيث القرية خائفة بجائسة مهيمنة في الدهن ، بتفاهيلها الماضية ملصقة في الوعي العالي للراوى ، بينما هو يصير في شوارع المدينة الكبيرة وحيفا في قلب الظلام ، ناكثا من الموت والغربة والاعتقال ، متعثرا ، بينما المظلم يهيم ، والرياح توارو والصمت

يفرش جناحيه السوداءوين على عالم الظاهر وعالم الباطن الخاص بالشخص
فى رحلة من الضياع المتشرد يلتقى خلالها بفتاة ضائعة مثله ، ويحاولان
أن يتواصلا لكنهما يضيعان معا فى النهاية فى المدينة التى تحولت الى
مقهى كبير ، وصالة مزادات يباع فيها كل شىء ويشترى .

دائما ينشط التذكر - كالحلم - فى ظل القيد ، فالراوى الضائع
المبدد فى هذه القصة يتذكر قريته ، كذلك السجين فى « الجمعة اليتيمة »
يتذكر قريته ، ويتداخل فى هاتين القصتين عالم القرية مع عالم المدينة ،
وعالم الطفولة مع عالم الرجولة ، ويكون الاشباع الاكبر للذاكرة :
الطفولة القرية .

فى « العشاء الأخير » يتذكر ماضى طفولته ، والبنات التى أحبها
وقريته الماضية التى عاد اليها فوجدها قد تحولت ، والرجال الذين كانوا
يتحلقون حول العشاء والحكايات قد اختفوا وتلاشوا مثل واقع قريتهم
وحياتهم الذى انهار ، ويوشك على التلاشى .

فى « صندوق الدنيا » تتذكر الام ابنتها التى ماتت .

فى « سنوات الفصول الأربعة » تمتزج الفصول : الصيف والشمس
والشتاء والثلج . يمتزج الشتاء الطقسى بالشتاء النفسى ، وتكون الحالة
وهى تحكى حكاياتها غارقة فى الحزن واليأس ، ويمتزج الصيف الطقسى
المتكافئ ، تمتزج الذاكرة الفردية الخاصة المليئة بالعذاب والوحدة
والآلم بالذاكرة الجمعية المليئة بالغموض والخوف والأسرار ممثلة فى
حكايات الجن والملائكة والنداهة ، والعوالم غير المنظورة التى تنفتح خلال
الحكايات ، وينجم عن امتزاج الذاكرتين الخاصة والعامة ، القرية المدى
(الخاصة) والبعيدة المدى (العامة) ، ما يمكن أن نسميه بالذاكرة
الفنية . التى تمتزج فيها الذاكرتان الخاصة والعامة ، وينشأ عن ذلك
بالصيف النفسى (الشمس مع المم القاسى والممارسات الجنسية غير
شكل فنى مؤثر فعال نأجهم نحن اختلاط العام بالخاص ، والفردى
بالجمعى ، ومن خلال المزور غير الخصوصيات والجزئيات الى العموميات
المشتركة القرية من التجريد ، والفكرة العامة التى تشيخ فى عديد من
قصص المجموعة هى سيطرة الموت وثبات الأشياء والرغبة الدائمة فى العودة
للماضى سواء كان هذا الماضى ممثلا فى مكان تسابق « القرية بالنسبة
للمدينة » أو فى زمان سابق (الطفولة بالنسبة للرجولة) ، فأغلب
القصص أبطالها أبطال أو كتاب يتذكرون طفولتهم ، الأماكن التى عاشوا
فيها والشخصيات التى أحبوها والتبطون بها .

فى قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين جده وجدته وقريته ،
حقول البرتقال ، الحدائق والأصدقاء انه يتذكر جدته وجدته الغائب ،
والجمعة اليتيمة ، والموت ، ويخاف أن يصبح مثل جده غائبا وميتا
ومدفونا فى بلاد بعيدة ككل الرجال الذين يذهبون ولا يعودون . ان الحاضر
فى هذه القصة ينكص الى الماضى يستعيد ويسترجعه فى ضوء الشمس ،
وبينما يكون الحاضر فى منتهى الرداءة فان الماضى سيئا أيضا ، لكن تكون
فيه بذرة الحلم التى تموت فى الحاضر ثمة محاسن استرجاع دائم ،
وتذكر مستمر فى قصص المجموعة ، كما قلنا من الرجل لطفولته ، ومن
قاطن المدينة لقريته ، ومن الغريب خارج الوطن لوطنه ، ومن العائد الى
وطنه وقريته للصور التى بهتت وانطمرت ومضت بعد تراكم غبار الزمن
وغوائل الأيام عليها .

فى قصة « حضرموت » تتذكر الفتاة المريضة حبيبها الذى مضى ،
ولم يعد .

وفى قصة « الزيارة » تتذكر الأم ابنتها التى ماتت .

وفى قصة « سنوات الفصول الأربعة » تتذكر الخالة حبيبها الذى
قتل ويتذكر الأطفال أباهم الذى مات .

وفى قصة « الجمعة اليتيمة » يتذكر السجين قريته وجدته
الذى ماتت .

ويحدث نفس الشئ فى قصص عديدة كالعشباء الأخير « والصبى
عند الجسر » « ولا بوزصانوقا » وغيرها .

هل ثمة شئ جدير بالملاحظة فى مجموعة الملاحظات الأخيرة التى
قلناها ؟ أعتقد ذلك ، فالتذكر عادة ما يتم لشئ ما ، أو شخص ما قد
مات ، التذكر تذكر للموت ، التذكر خوفا من الموت ، التذكر هنا هو نوع
من التمسك بالحياة ، انه يستعيد أشخاصا ماتوا وأماكن انمحت ،
وأزمة لن تعود رغبة فى أحيائها مرة أخرى على مستوى التصور والحلم .
مادامت غير قادرة على الحضور على مستوى الإدراك والفعل ، انه يستعيد
الشخص الذى أحبه وتعلق به (الجد بالنسبة للصبي ، الابن بالنسبة
للأم ، الحبيب بالنسبة للفتاة ، الأب بالنسبة للأطفال) . أو يستعيد
الزمان الذى عاش فيه رجلا من الزمان عيشا رغيدا (الطفولة) والمكان
الذى تمتع فيه بالحرية والأمن النسبي (القرية) ، لكن هذه الأشياء
والأشخاص قد ماتت فلماذا يستعيد الفرد ؟

انه يرغب من خلال استعادتها ، والأمر هنا شبيه بالحلم في أن يحيا حياته الأولى مرة أخرى ، لأن حياته الثانية هي الموت نفسه ، ان الحياة الأولى الماضية (التي ماتت) يستعيد لها الفرد رغبة منه في الاستعاضة بها عن حياته الثانية الحالية (التي تبدو حياة حاضرة لكنها في حقيقة الأمر تمثل بالنسبة له الموت الفعل) .

ان عوالم الحاضر والماضي والحياة والموت والطفولة والرجولة والقرية والمدينة تمتزج في جدليات متفاعلة في المجموعة ، عبر انفتاح بوابات الذاكرة التي تراكمت فيها عناصر الخبرات الماضية في حركة بندولية ، تتحرك دائما من الحاضر الى الماضي ، تستعيده ، وتنزع أقنعتة ، وتجلو صداه ، وتحاول أن تحتفظ به أطول فترة ممكنة ، رغم أن النظرة الفاحصة تكشف عن أن الشخصيات تلوذ بالماضي (القرية / الطفولة) ليس باعتباره الجنة المفقودة في مقابل نار الحاضر (المدينة / الرجولة) ، ولكن باعتباره أخف وطأة وأكثر قابلية للتحمل .

● الصوت :

نلاحظ أن فعل الصوت ، بحركاته ، وذبذباته ، واتساعه ، وانخفاضه وارتفاعه وحدته ، يلعب دورا هاما في قصص المجموعة . انه ينقل بعض ملامح عالم الكاتب ويبلورها بشكل واع ، ويمكننا أن نلاحظ بعض الخصائص التالية في هذه المجموعة :

- ١ - انه يتعلق بالماضي أكثر من تعلقه بالحاضر أو المستقبل .
- ٢ - انه يتعلق أكثر بالجانب الخامض المبهم من الحياة ، أكثر من تعلقه بالجانب الواضح أو المعلن أو الظاهر .
- ٣ - انه عادة ما يرتبط بالخوف بل يكون هو المثير لهذا الخوف .
- ٤ - انه يرتبط في حالات كثيرة بالموت والغياب ، رغم أنه في العادة وسيلة للتنبيه والإنقاذ .

وسنحاول أن ندلل على ذلك ، ثم نحاول أن نبين الدلالة الكلية للصوت في هذه المجموعة . في قصة « لابوزسانوفا » يقول الراوي « أثنى صوت يفتحب ... كان للشيخ عجوز ، وكان شبيها بصوت الفزقة الغلام ، وتذكرت أبي الشيخ ، والليسل مدى هائل لا يريد أن ينتهي ،

وتتكرر في هذه القصة وغيرها تركيبات وفقرات شبيهة بذلك ، تجمع بين صوت انتحاب العجائز أو همسهم ، وبين الليل والموت والخوف والتذكر .

في قصة « الصبى فوق الجسر » أتانى من العصر صوت أذان المغرب منسربا فوق الماء يحفر فى صدرى الخوف البعيد ، تذكرت من ماتوا ، دائما المغرب فى القصص - يثير فى نفوس الاطفال واليافعين مشاعر الخوف والرغبة ، ربما لارتباطه بقدوم الليل ، وربما لارتباطه بمشاعر دينية تراثية غامضة كامنة ، وصوت أذان المغرب هنا يذكر الصبى بجده ، وبالذين ماتوا بأسراب الذباب الأزرق وبذباب الموت وأشجار الكافور والمستكة المرتبطة بالمقابر وغير ذلك من مفردات الذاكرة ذات الدلالة فى « حضرموت » يتحدث الكاتب عن الفتاة فى سيرها فى الظلام متجهة الى حيث تقام لها طقوس الدفن العلاجى قائلا : « ودت لو عادت وخافت المغيب ، وظل الدغل والصوت الذى يأتىها من دغل الشجر » ، فمع الأصوات الغامضة تنفتح بوابات التذكر ، يقفز الغامض المبهم المتلفع بالظلام من أعماق النفس فيثير الفزع ، حين يختفى النور ، ويتباعد وتهجم الظلال والظلمة يبدأ العقل فى الدوران فى مكمنه ، مثيرا تلك المنطقة الغامضة من الذهن البشرى المليئة بالخوف والأوهام ، ودافعا بها الى دائرة الوعي والانتباه ، ومع الأصوات تكون هناك دائما ذكريات الحكايات الشائعة عن الجن والأشباح والعفاريت والكائنات غير المنظورة .

فى « العشاء الأخير » يتحدث الراوى عن الرواق ، واصفا المشاعر التى كانت تنقباه عندما كان يمر به قائلا : « وكنت عندما أمر به وأنا صغير أسمع لغط الجنيات خلف جدار غرفة عشاء (الرواق) وكنت أسمع دقات قلبى ، فأحث خطاى » .

وفى « مدينة الموت الجميل » « وخاف الليل وخاف عصف الهواء وخاف من صوت البحر الذى لا يزال قائما » .

وفى « الجواد للصبى » « يابى الليل ، فتدور الوطاويط وينعق البوم ، ويفر فأر من كوم سباح لجسر مصرف وينبح كلب بلا صاحب أو مأوى » .

وفى « الجمعة اليتيمة » اننى كثيرا ما أخاف بالليل ، عندما تتحسس يدى صخر الجدران أو عندما أسمع آخر يبكي من قرط شوقه لولده ، واننى لا أنام ليالى بطولها من مواء القط الذى لا ينقطع » .

وفي « سنوات الفصول الأربعة » عندما يعم الصمت في الخارج « عند ذلك يتسلسل صوت الخالة ، نافذا داخل مشاعر الغلمان ، قابضا على قلوبهم ، فاتحا عيونهم حتى الذعر » ، وأيضا متحدثا عن الولد « ماضى » بعد موت أبيه « ينام بالمسجد بعد أن تطفأ مصابيحها ، ملتفا بحصير ، لكن أصوات الحفيف والهمسات في الأركان ، وعند المنبر تفرعه » .

ويمكن أن نذكر العديد من النصوص المشابهة من مختلف قصص المجموعة ، وكلها تدل على ذلك الارتباط العميق الواضح بين الصوت الذي هو خافت دائما ، غامض دائما ، مبهم دائما ، غير مدرك مصدره في حالات كثيرة ، يأتي بالليل أو مع غروب الشمس ، من مسافة بعيدة ، يرتبط بالحكايات ، يثير الخوف والفرع ، يرتبط بالماضي وعمليات التذكر والاسترجاع ، يرتبط بالموت والموتى ومن غابوا ، يوقظ الاحساس الداخلي الحاد للإنسان بالزوال والتلاشي أو الشعور بالمداهمة ، الماضى دائما يبكي بينما الحاضر ينتحر . بالطبع ثمة أصوات تثير الحلم في المجموعة أو بالأحرى لدى سكانها أو شخصياتها مثلا ، وقع حوافر المهر في « الجواد للصبي » حين كان أهالي القرية يتسمعونها كقرع طبلة تأتيهم عبر منافذ الحلم ، أو مثلا في « خط الاستواء » حين سمع الراوى من يناديه فقال متحدثا عن تأثير هذا النداء عليه « فكرت أول الأمر في امتداد هذا الصوت ، في اتساعه وشموه ، في هذا القدر الهائل من الونس الذي بعثه في نفسى ، لكن هذه الحالات ليست سوى استثناءات تؤكد القاعدة ولا تنفيها فالمسار المتصاعد للأحداث يكشف في حالات كثيرة عن ضياع الحلم (موت الجواد مثير في الجواد للصبي) أو وجود الكوابيس والجثث والموتى والتعفن كما في قصة « خط الاستواء » صحيح أن هذه القصة تبدو فيها النغمة المتفائلة واضحة ، حيث ثمة عالم في الظل ينهار ويرى من خلال الزجاج ، وثمة عالم في الشمس يتوهج ويتفتح ويرغب في الخلاص ، وثمة فيلة بيضاء هائلة تندفع نحو النهر لكن في مقابل ذلك يكون النهر ثابتا واقفا ، ويكون لدى الشخص المحورى في القصة احساس دائم بالثبات النسبي للمشاعر والأشياء ، والجانب المتفائل من القصة يأتي كالجورة أو أمثلة أو ثيمة رمزية يضيفها الكاتب الى القصة ، أكثر من كونه يأتي كتطور طبيعي لبنية النص وأحداثه المتفاعلة . أن الصوت ببساطة هو وسيلة للتفاعل والاتصال والدفع الانساني ، لكنه في هذه المجموعة يلعب دور مثير الخوف والفرع ، حينئذ لا تنبعث الرغبة في الهروب والابتعاد عن كل مصادر الخطر ، ان زمجرة الرياح ومواء القطط ونباح الكلاب ، ونعيق البوم ، وصمت

المقابر ، وحفيف أوراق الشجر ، وطققة النار وصوت القطارات ، وسعال المرضى ، ونحيب العجائز والأبن المتواصل في الليل ، الأصوات المهمة الهسهسة الحفيف الوشوشة الوحوشة الصفير الصمت تلعب دورها البارز في مجموعة وترتبط بالماضي الموت الليل الخوف الغموض الحكايا ، ومن ثم بالحلم الذاكرة الظلال ، فالصوت هنا وسيلة استفاد منها الكاتب وطوعها لخدمة أغراضه بكفاءة كبيرة .

● اللغة :

اللغة أحد أسلحة الكاتب ، بل هي أهمها ، كما أنها أحد مقاتله . وفي مجموعة « مدينة الموت الجميل » تكون هناك بعض المزايا لسعيد الكفراوي كما تكون أيضا بعض المثالب ضده ، بالنسبة للمزايا أعتقد أن أهمها :

١ - قدرة الكاتب على استخدام تكنيك متقدم في حالات كثيرة خاصة تلك التي يلجأ فيها الى استخدام التقطيع والاسترجاع ، واستعادة الماضي من خلال الحروف البارزة ، وهذه ليست مجرد مسألة طباعية ، لكنها مسألة فنية تدخل في صميم تكنيك الكاتب ، وفي أعماق عالمه ، خاصة ما يتعلق منه بأمور الأحلام والظل والذاكرة ، كذلك فالكاتب يلجأ الى التقديم والتأخير والجميل المركبة ، والتراكم في الوصف من خلال الاكثار من المفردات والجزئيات المتجاورة بهدف تكثيف الحدث .

٢ - لدى هذا الكاتب قدرة جيدة على الوصف الدقيق ، والرصد الدوب . المثابر لتفاصيل الأحداث وجزئيات الزمان والمكان (مثلا وصف ليل القاهرة في قصة « لابورصونافا » ، ووصف المقهى أيضا ، ووصف تفاصيل ولادة المهر في قصة « الجواد للصبي » ووصف تفاصيل العشاء في قصة « العشاء الأخير » وغير ذلك من المشاهد . ويضاف الى ذلك قدرة الكاتب واهتمامه بوصف اللوحات الفنية ، خطوطها وألوانها والنقوش التي على الحوائط والثيراب والبسجاد ، الكتابه البارزة والغائرة والظلال والأضواء وأيضا استكشافه المبكر لعالم الطفولة والموت والقرية والخرافة في القصة القصيرة ، وهي تلك المناطق التي أوغل فيها جيل السبعينيات بعد ذلك وأبدعوا .

وهناك ملاحظتان أخريان على هذه المجموعة :

١ - ثمة قلق في بيئة بعض الجمل فقد كانت تحتاج من الكاتب إلى بعض المراجعة حتى تستقيم عملية توصيلها كما في قوله في قصة « سنوات الفصول الأربعة » ياحلوة العينين ، ياحنية الصدر ، لأنك مت فأننا لا أكف الا أن أعيش ، ولا يعنيننا هنا مسألة اسراف الكاتب في العاطفية ، ولكن يعنيننا كون الجملة غير مستقرة والتعبير غير مريح (وربما كان هذا خطأ مطبعيا) وأيضا قوله في قصة « مدينة الموت الجميل » كانت شمس آخر النهار تبدو وهي تغيب كعين معتمة في عتمة جفنت العرافين « فالتركيب هنا معتد ، ويبدو متضمنا لتناقض داخلي بين الشمس التي « تغيب » أي لم تغب بعد تماما ، وبين العين « المعتمة » في « عمق » جفنت العرافين .

٢ - لهذا الكاتب قدرته الكبيرة كما قلنا على الرصد والوصف والالتقاط والأهم من ذلك قدرته على استكشاف رموز عالمه الخاص والحفر فيه بدأب ومثابرة ، لكن الكاتب أحيانا ما يفقد مكتشفاته ، أو يوشك أن يفقدها من تدخله أحيانا في العمل بشكل واضح ، فيكون وعي الكاتب أحيانا أعلى من وعي الشخصيات ، أو وعي الأحداث ، ويظهر ذلك لدى « سعيد الكفراوي » في شكل استطرادات أو تعليقات أو تلميحات أو تدخلات ، كما حدث ذلك في بعض القصص أو في قليل منها ، وليس فيها كلها لحسن الحظ . ويبدو أن الكاتب هنا يكون في حالة شديدة من الفرح باكتشافه فيعلن عنه أو يكون في حالة من الخوف الا يفهم القارئ القصة أو مغزاها ، فيكشف له الكاتب عنهما وفي رأيي أن على الكاتب أن يسيطر على الرمز ولا يجعل الرمز يسيطر عليه فينكشف وقد نجح « سعيد الكفراوي » في ذلك أحيانا ، وأخفق أحيانا أخرى .

❶ خاتمة :

بسبب خصوبة هذا العمل ، حاولت هذه القراءة أن تكون خصبة ، لكن ظلت هناك مناطق في العمل لم تمتد إليها حصاد القراءة ونعتقد أنها قد تحتاج من غيرنا إلى قراءات أخرى ، فثمة رموز جاثمة في العمل تحتاج إلى من يفكها ويتحدث عنها ، بعضها تحدثنا عنه باستفاضة ، والبعض

الآخر ظل في منطقة الظلال . وتظل الجياد والقصقور والقطط والشعابين والخفافيش والكلاب والليل وطقوس الدفن والطب الشعبي . والخرافات الشعبية الشائعة والأضرحة والمقابر وزيارة الأولياء واشعال الشموع والخوف والوحدة والحنين الدائم للماضي واختلاط الأعمار والأزمنة والفعل الجنسي غير المتوازن وتعاويز السحرة والمغارات القديمة والجبال السوداء التي تسكنها الوحوش والطيور الجارحة ، وأرواح الأسلاف وأنين الموتى والاحساس الدائم بالثبات العميق للأشياء رغم تغيرها وفزع الأطلال من الظلام والشرائط وقسوة الكبار والفقر المسيطر والضياع في الليل والتشرد في النهار ، الآمال المحبطة والأحكام المهشمة والتهويمات المستحيلة ، الاحساس الحاد بالأشياء والوعي العميق الذي يقترب من الجنون بها . تظل كلها مناطق في « مدينة الموت الجميل » تحتاج الى قراءات أخرى .

Proff, 'I., Waking Dream and living Myth, In : Myths, (١)
Dreams and Religion, ed, by : Joseph Campbell. New York :
Duton's Co., 1970.

Ferer, L. Madness in Literature, Princeton, N. J. Princeton (٢)
University Press, 1980, p. 248.

(٣) جان ستاروبنسكى ، النقد والادب ، ترجمة د. بدر الدين القاسم ، دمشق :
منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦ .

(٤) جان - كلود فيلو - اللاوعي ، ترجمة جان كميد ، سلسلة ماذا أعرف ،
المنشورات العربية ، العدد ٤٤ ، ١٩٧٦ .

(٥) كارل جوستاف يونج وآخرون ، الانسان ورموزه ، ترجمة سمير على - دائرة
الشتون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة - بغداد ١٩٨٢ ، الفصل الاول .

Proff, I, Op. Cit., p. 177. (٦)

Samuels, M. & Samueis, N. Seeing with the Mind's eys, (٧)
The history, techniques and uses if Visualization, New York :
Random house Inc. 1982, p. 20.

Horowitz, M. J. Image Formation and cognition, New York (٨)
Appelton - century - crafts, 1978, p. 37.

(٩) د. أي. شتايدر ، التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة
بغداد ، دائرة الشئون الثقافية والنشر ، سلسلة الكتب المترجمة ، ١٩٨٤ ، ص ٧٣ .

(١٠) على زيعور ، التحليل النفسي للذات العربية ، بيروت دار الطليعة ١٩٨٢ ،
ص ١٥٨ - ١٦٠ .

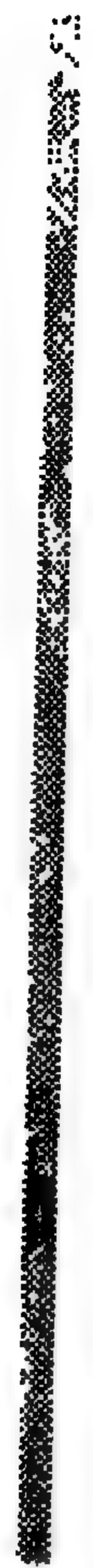
(١١) جان ستاروبنسكى ، المرجع السابق ، ص ١٧ ، وهو يعرض هنا ملخص
رأى أرسطو في مسألة الخيال ، ورغم أنه يستخدم كلمة فانتازي Fantasy على أنها
مقابلة لكلمة « تخيل » والكلمة المقابلة لكلمة خيال هي Imagination ويرتبط « التخيل »
أكثر بما يسمى أحلام اليقظة أو بناء القصص في الهواء .

(١٢) هنريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة ابراهيم ، بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

(١٣) بيار غريمال ، الميثولوجيا اليونانية ، ترجمة هنري زغيب ، سلسلة « زدى علماء » ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ ، ص ١٩ .

(١٤) توماس بلفنش ، عصر الاساطير ، ترجمة : رشدي السيبي ، القاهرة ، مكتبة النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

(١٥) فون فرانكس ، التحقق من الظل ، في كتاب : الانسان ورموزه ، اشراف كارل جوستاف يونج ، ص ٢٢٧ - ٢٥٢ .



الواقعية الاحتفالية
ود البارودية، الرمزية في
قيام وانهايار آل مستجاب

لـ « محمد مستجاب » صاحب هذه المجموعة الفريدة المتميزة مجموعتان سابقتان هما « ديروط الشريف » و « القصص الأخرى » وراوية ذات شهرة خاصة هي « التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » . وهو واحد من جيل المجددين فى القصة المصرية القصيرة حاولوا أن يضحوا فى هذا الفن دماء جديدة بعد يوسف أدريس ، وقد أشرنا فى دراسة سابقة لنا أن مستجاب تميز بين أقرانه بأنه حاول تخليق الأسطورة فى القصة المصرية القصيرة وأنه نجح فى ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه ، وأن قصصه موغلة على استكشاف الوعى (وكذلك اللاوعى) الجمعى المصرى والعربى ، وأن قصصه تزخر بالطقوس والغرائب والاحتفالية والرمزية . (أنظر دراسة : القصة المصرية القصيرة : الدوافع والغايات ، ١٩٨٦) .

ويظل محمد مستجاب طابعه الخاص والفريد المتمثل فى وعيه الحاد بما يحدث فى الواقع من متغيرات وأحداث ، وإدراكه العميق لتلك البنى الراسخة فى علاقة التابعين بالمسيطرين ، وهذا الحس الساخر ضد العبث الوجودى بكل ما يحيط بنا ، وما يحدث بداخلنا ، وفيما بيننا ، وهذا اللمام الشديد بمفردات العربية الفصحى والعامية ، وهذه القدرة على التعبير المجازى البديع ، وعلى تكوين الصور الجديدة واللامعة والمدهشة ، وهذا الإيغال الشديد فى البنية السيكولوجية والاجتماعية للمجتمع المصرى المعاصر ، وفى نفس الوقت هذه القدرة على الامتداد بهذا الفهم لهذه البنية الى تلك الجذور العميقة الضاربة فى القدم الخاصة بهذه البنية ، وأيضا الخاصة بالتحويلات الهامشية التى طرأت عليها ، والخاصة بأفراحها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة .

ونحاول الآن أن نطل على بعض ملامح هذا الايغال وهذا الفهم .
لا توجد قصة فى هذه المجموعة تسمى بعنوانها « قيام وانهيار
آل مستجاب » لكن القصص فى مجملها توغل وتحيط وتستبر أسباب
ذلك القيام وعوامل هذا الانهيار . ويتم كل فعل من خلال طرائق وحيل
فنية ورمزية شديدة العمق شديدة التأثير .

عوامل من الأحداث والرموز

فى قصة « سن الجبل » يقود هذا الشخص والذى سميت القصة
باسمه تلك الفرقة العسكرية الحكومية الى الموقع الذى تختبئ فيه
عصابه خطيرة تتأجر فى المخدرات ، وعندما تنتصر هذه الفرقة العسكرية
على هذه العصابة ن فأنها تعود وتحظى بالتقدير والاحترام والاحتفالات
بينما يتم نسيان « سن الجبل » فى قلب الجبال وقد « استظل صخرة
وجلس يمعن فى السماء وحيدا » .

والمغزى هنا أن السلطات - أية سلطات - كثيرا ما تخطف انجازات
الفقراء والهامشين وتنسبها لنفسها ، وتنسأهم فى غمار احتفالاتها بهذه
الانتصارات المنتحلة ، السلطة تحظى بالذاكرة بينما يحظى الأبطال
الحقيقيون بالنسيان ، والتاريخ الرسمى عادة ما يكون تاريخ الملوك
والرؤساء والزعماء والقادة وليس تاريخ الشعوب أو الجمهور أو الناس
أو العامة أو المقهورين أو الهامشين (انظر من حظى بأكاليل الغار فى
فى نصر أكتوبر ١٩٧٣ وانظر من لحقه النسيان ١) .

فى قصة « مستجاب الخامس » يستخدم الكاتب الأمثال الشعبية
والحكايات التراثية والألغاز والمفارقات كى يصور لنا تلك السذاجة
التي وقع « مستجاب الخامس » فى برائتها حين تصدى لحل اللغز الخاص
بنقل ذئب وعنزة وربطة حشائش (برسيم) فى قارب من غرب النهر الى
شرقه على ألا يصطحب معه سوى عنصريين على الأكثر فى كل مرة . وفى
احدى هذه المحاولات اصطحب مستجاب الخامس بسذاجة الذئب معه
فافتربه الذئب ، والمغزى هو : لا تأمن مكر عدوك ، ولا تضع نفسك
وهذا العدو فى قارب واحد ، خذ الحذر والافانه سيفترسك فى اقرب
فرصة ، ولنحذر الغدر والخيانة ولا ندعى الحكمة حد البلاءة .

والقصة تصور « مستجاب الخامس » فى شكل ساخر ، فهو مثلا
مولع بالألغاز لكنه يفشل فى حلها ، ومولع باللحوم وحيث « فيما يروى
فانه كان لا يقرب لشم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر

خشية النضوب دون الامتلاء ، كما كان مغرما بالطحينة يقضى وقتها مستمتعا باعدادها « لكن هذا المغرم بالطعام - وربما بسبب هذا الغرام - لم يستطع أن يحمي نفسه من أن يقع لقمة سائعه في فم ذئب جائع .

تلتفى قصة « حرق الدم » في مضمونها بدرجة كبيرة مع المضمون الخاص بقصة « سن الجبل » التي سبق ان اشرنا اليها ، فقد فكر بعض الفقراء الكادحين العاملين في أحد المحاجر في قلب الصعيد في مشروع لتوفير لحوم جيدة ورخيصة بالنسبة لهم ، وحينما ينجح هذا المشروع الصغير فان رجال السلطة بكافة أنواعها (المهندسون - مدير المحجر - وكيل النيابة - قاضي المحكمة الجزئية - مفتش العمل - رئيس مكتب خبراء وزارة العدل - قسم الشرطة - سلاح الحدود - رجال الاعلام ... الخ) يستولون تدريجيا على هذا المشروع وبايدي أصحابه الفعليين ، هؤلاء الذين يقومون بمحاولات مستمرة لاسترضاء هذه السلطات من خلال زيادة أنصبتهم من هذه اللحوم ، وتدرجيا تقتلص أنصبة أصحاب المشروع الحقيقي وتتزايد أنصبة ممثلي السلطات ، وتدرجيا يتحول أصحاب هذا المشروع الى مارقين وثائرين ومطاردين من رجال السلطة والقانون ، لقد استولت السلطة على عرق الفقراء والكادحين وعلى أفراحهم الصغيرة ، ولكن هؤلاء الفقراء يظلون مسئولين عن هذا الذي لحق بهم وعن ضياع حقوقهم باهمالهم في أعمالهم حينما ، وبتزلفهم للسلطات حينما ثانيا ، وبعدم دقتهم في اختيار قياداتهم حينما ثالثا ، وبعدم تمسكهم بمكاسبهم الصغيرة وحقوقهم حينما رابعا .

في قصة « الثعالب » ادانة لفكرة الغفلة والتبعية والاعتماد على الغير ، فالرجل الذي عجز عن حماية كروم عنبه من الثعالب المهاجمة استعان بأولاده فعجز هؤلاء عن حماية الكروم وهؤلاء بدورهم استعانوا بأصدقائهم فعجزوا بدورهم عن حماية العنب . فقد ظل الأبناء والأصدقاء يأكلون ويشربون وينامون ويلعبون بينما العنب تسرقه الثعالب كل عام . في قصة « البو » (والبو كما يشير الكاتب مصطلح يطلق على جلد الجمل الصغير المحشو بالقش ويوضع أمام الناقة لتعتقد أنه وليدها المفقود ولتظل تحنو باللبن) ترفض البقرة التي تحرم من الأمومة (بحسبها الغريزي البدائي أن تستجيب لمحاولات البشر لارضائها بعد أن تفقد وليدها ، فهي تتعرف على هذا « البو » وتكتشف هذا الخداع وترفضه . ومع تكرار محاولات استرضائها وخداعها يندفع الدم من ائدائها « غليظا يفرق الكفوف والوجوه والأرض والبو والحوار والادعاء » .

ان الخداع لا يمر ولا يستمر حتى بالنسبة للحيوان فما بالك بالانسان ! هل هناك ما يشير في هذه القصة بأن الحيوان أكثر صدقا من الانسان ؟ ذلك لأن الحيوان يكتشف بغريزته الخداع ويرفضه بينما الانسان قد يكتشف الخداع ويتقبله ويتعايش معه بل وقد يتمنى لو يحدث له . ولنتذكر خداع الناس لأنفسهم في قصة « الذئب » مثلا .

التوحد مع العدو :

في قصة « الذئب » يصرخ « سعيد الأسود » محذرا من ذئب قادم وللصرخة فعل حاد وتأثير قاهر ومهيمن وجاثم في أعمال محمد مستجاب فهي تمزق الصمت وتثبت الحركة وتأثيرها يشبه تأثير انطلاق الرصاص في أعمال كثيرة أو سابقة لهذا الكاتب . تجعل الصرخة الآكف المتشابكة في لحظة عقد قران تتوقف وتضطرب ، ويكذب الناس مطلق هذه الصرخة ويلعنونه ، لكنهم - تدريجيا - يفقدون نعاجهم وحميرهم وأبلهم وماعزهم وجواميسهم وأطفالهم ، ولكنهم أيضا يظنون « فوق المصاطب » وتحت نور الكلويات يحكون الحكايات التي تصف الذئب « بمنخاره الأحمر وعيونه الملتهبة ومخالبه الدامية » . وتدرجيا تقوم عواجيز البيوت باغلاق كوات البيوت بالطين . وتستمر هذه الحالات المستمرة من خداع النفس والهروب من المواجهة حتى « عمت الديار الظلمة ورويت مساخر عن الجبن والشجاعة وأنسياب المياه في السروايل ، وارتعب الناس من الصبح المبكر والمساء الغائم واثثناءات الجداول وانحناءات الأفق وتدفتت الرؤى المؤكدة أن الذئب جاء مجروحا من البراري البعيدة في ليلة صقيع كادت تفتك به فيها جماعته الجائعة ، وأن الذئب الهائم حول القرية لا يهاجم طاهرا أو ذا بأس أو يتيما أو تاجر قوايل » .

هذه حالة تسمى في التحليل النفسي بالتوحد مع العدو ، فعندما نفشل في منازلة العدو . أيا كان - وعندها نفشل في قهرة والتغلب عليه ، فإننا نقوم بالتماهي أو التوحد معه ، نقيص خصاله ونتشبهه بخصائصه ، وكأننا بفعل التماهي هذا نصبح نحن هو ويصبح هو نحن ، وكأننا بفعل التماهي هذا نتحول إلى منتصرين ويتحول هو إلى منهزم . أو على الأقل يتحول إلى كائن شبيه بنا ، ليس متفوقا علينا ولا قاهرا لنا ، لكن هذا - كما نعرف - مجرد أشباع صيالي وتوحد استيهامي أو وهمي ، ويظل الواقع هو الواقع : المنتصر منتصر والمنهزم منهزم ، وعلى هذا المنهزم الخائف أن يستجمع قواه ويشبذ أراذله وينبذ عن مكان القوة بداخله ويواجه عدوه ولا يهرب منه .

هذه الحالة - أقصد التوحد مع العدو - حالة مأسوسية فيها تلذذ بالخضوع وبالعذاب وبالمهانة وبالظلم وتعاطف وربما رغبة في الاندماج مع من يشعر أصحاب هذه الحالة بالذل ويخرب بيوتهم ويهين كرامتهم ويمتهن حرمتهم . فهذا الذئب الذي افترس الحيوانات والأطفال ، وقلب النهار ليلا والليل نهارا ، والفرح حزنا والطمانينة خوفا أصبح في نظر أصحاب هذه القرية (أو المدينة أو الدولة) « يضيئه الحزن فيهم ذابلا يتشمم الندى ، وتخرمه الوحدة فينوح حمامة يداورها الأسى ، ثم يجتاشه القلق فيضطرب ، قطرة مسح في جذور الأشجار ، ويهده التجول فيمسي شاعرا يبغي ظلال القصائد ، ثم يشوبه الحزن فيستحيل قمرا يلهث بين الغيوم ، بعدها تتفجر الذؤوبه فيندفع وحشا يداهم رقاب الحملان وبطون البقر ، وانكفأت القرية على رؤوس الرجال تتهمهم بالتخاذل والجن والخور » .

هذا العدو الشرس المفترس المداهم الماكر الغادر يتحول الى كائن حزين يتشمم الندى (يا للركة !!) والى حمامة أسيانه ، وقطرة خجولة ، وشاعر رقيق ، وقمر حزين .

ويزداد انشغال أهالي القرية بهذا الذئب ويتسع الانشغال ليشمل القرى المجاورة وتتكون مجموعة مسلحة من شباب القرية لمطاردته ، لكنهم دائما يفشلون ودواما يجلسون بين كل غزوة وأخرى على المقاهى « يأكلون ويحتسون ويتضاربون » ونتيجة لهذا الانشغال الدائم بهذا الذئب الغامض المجهول ، الغائب الحاضر في نفس الوقت ، يهمل الناس أعمالهم (خاصة الزراعة) ونشاطاتهم المعتادة (مشاركتهم لبعضهم البعض في الأفراح والأحزان وذهابهم الى الأسواق والموائد والأعياد .. الخ) وتزداد لديهم عمليات التكاليف على شراء السلاح ويزداد ولعهم بالمواديل و « حكايات الأجداد المنتصرين على كل أنواع الوحوش ، وانطلقت النكات والاضاحيك والنسودر تخفف عن الجمع المسلح الموطاة » .

مع تكاثر الخوف يزداد الضحك ، لكنه ضحك عصبي هستيري ، ليس حقيقيا ولا نابعا من القلب ، ومع تزايد الخوف والرعب والعندام الثقة في الذات « الان وهنا » يزداد اللجوء الى الماضي حيث أجدادنا الذين انتصروا بينما تعاني نحن الخوف والهزائم والخيبات المتلاحقة .

الموال شكل حزين من أشكال الغناء ، لون يعبر عن الاحساس بالافتقار وقلة الحيلة والمعجز والضياع ، بكاء على مافات وخسوف

مما قد يجيء ، والضحك والنكتة شكل غير مباشر من أشكال المقاومة غالبا ما لجأ اليهما المصريون في أوقات الأزمات والشعور بالخوف والقهر والاضطراب كى يقولوا من خلالهما - على نحو رمزى غير مباشر - ما عجزوا عن فعله - بشكل مباشر - من خلال التمرد ضد قاهريهم .

النكتة كالموال شكل حزين من الأداء رغم ما قد تستثيره من بسمات وضحكات وقهقهات . مع الشعور المتزايد بهذا العجز ازاء هذا الذئب تنزايد أيضا أحلام اليقظة والاشبهاعات الخيالية والانتصارات الوهمية على هذا الذئب ، والبعض يدعى أنه وجد جثته متعفنة فى صندوق عظام ، والبعض يزعم أنه « سحب عظامه بالدلو من البر الغربى » والبعض الثالث يتوهم أنه وجد جثته مطمورة مصوصة ناشقة أثناء نقل التبن » والبعض الرابع يكذب قائلا أنه « أغلق عليه قمينة الطوب وأشعل فيه النار » . لكن الذئب يظل موجودا مهيمنا على العقول وحائما فى الوجدان ومسيطرا على الحياة رغم هذه الأمنيات والتمنيات . ورغم هذه الاشبهاعات الخيالية والانتصارات الوهمية غير الواقعية ، يظل الذئب موجودا قائما قديما « جاء متشكلا يسير فى هدوء ، الذئب ، مرفوع الرأس يتسهم الهواء بأنفه الحمراء ، أشعث مغبر كأنه قادم من جوف قبر قديم ، الذئب والعيون كل العيون قد اتجهت اليه ، اليها ، ليس ذئبا ذكرا ، ذئبة قانية العيون تتقاذف بين سيقانها أربعة جراء ، تتعابث فى أئدائها المارحة المتضخمة بطول البطن » .

الذئب لم يمت ، الذئب يتوالد ، الشر لم يمت ، الشر يتسولد ، الذئب ليس ذكرا ، بل أنثى ، قاهرة الرجال أنثى ، ذئبة تتوالد تمشى واثقة الخطى ، وعندما يجىء صوت البشير النذير « سعيد الأسود » (ذلك الأقرب فى تصويره الى الحمقى والبلهاء) ، محذرا صارخا يهيل الناس عليه التراب ويلطمونه على وجهه ويسبونونه .

الذئب لم يمت ، الذئب يتوالد ، الشر لم يمت ، الشر يتوالد ، وهو يفتك ويمزق ويفترس ، والخوف منه عام ، وله مكانه فى اللاشعور الجمعى ، وعندما يتصارع الناس فيما بينهم - ولو ظاهريا - يزد التمثل بالحكمة اللاتينية « الانسان ذئب على الانسان » . والذئب رمز للشيطان ، والذئاب والغربان غالبا ما ترتبط فى الأساطير بعالم الموتى والآلهة البدائية ، وكان اللاتينيون يطلقون اسم الذئبات - كما يشير فيليب سيرنج - ليس على أنثى الذئب فحسب وإنما على الماهرات ، وكلمة Lupanar الفرنسية (أى مأخوذ) مأخوذة من اسم الذئب فى اللاتينية Lupo . وفى الإغريقية تعنى عبارة « رأى الذئب » أن الشخص بقى

صامتا «- ذلك أنه جاء في المعتقدات الشعبية أنه إذا كان أول شيء يراه الإنسان هو الذئب ، فإن هذا الإنسان يصاب بالخرس وتقال هذه العبارة أيضا للفتاة التي فقدت عذريتها (سيرنج ، ١٩٩٢ ، من ١١ - ١١١) .

في قصة سابقة لمحمد مستجاب هي قصة « القربان » ضمن مجموعة « ديروط الشريف » تصاب قرية بكاملها بالخرس وتتحول الى قرية من المصنفين والراقصين والزمرلين ومتعهدي الخفلات والمنظمن لها ، « وينتهال المال عليها ليعوضها عما فقدته بضياح لسانها » .

كان الضياح في « القربان » قاصرا على اللسان «- رغم أهيتها» لأنه يرتبط باللغة والتفكير والتواصل - أما الضياح في الذئب فشامل ، فالقرية التي هاجسها الذئب عجزت عن مواجهته وتركته / تركتها وتوحشت معه / معها ، ومن ثم أصبح الذئب / الذئبة مسيطر ومهيمن بينما فقدت هذه القرية قوتها وإرادتها وعذريتها ، وأصبحت هذه القرية وأصبح أهلها نعامة تدفن رأسها في الرمال .

الساكت عن الحق شيطان أخرس ، والقرية أصبحت مليئة بالشياطين : شياطين أنثى تتحكم وتسيطر ، وشياطين ذكور تخاف وتخضع وتفعل بها هذه الذئبة / الأنثى ما تريد .

« زعامة بارودية »

يصور محمد مستجاب في القصص المعنوية بأسبماء « مستجاب الثالث » « ومستجاب السابع » « ومستجاب الخامس » شخصيات أقرب الى ما يسمى في المصطلحات النقدية بالبارودية Parody وهي مصطلح نقلتي يشير الى المحاكاة التهكمية لنص أدبي أو أثر فني أو شخصية معروفة (أدبية أو سياسية) . والمقصود من هذه المحاكاة البارودية في المقام الأول ليس النسخة من هذا النص أو الأثر أو الشخصية بطريقة تهكمية بقدر ما هو اتخاذ موقف مضاد منها .

الزعيم في « مستجاب الخامس » أروج أبلة أقرب الى الحق ، بحيث يتغافل مدعيا الحكمة ويضع نفسه مع الذئب في قارب واحد ، والزعيم في « مستجاب السابع » جبان هارب من المسؤولية ، خائن لقومه ورسالته ، والزعيم في « مستجاب الثالث » علجوز وغير قادر على القيام بمهامه .

في قصة « مستجاب السابح » يستعين الكاتب بالأدعية والرقيات والتعاويذ والأساطير القديمة والحكايات التراثية الشعبية ويتم تضمين ذلك كله داخل حسي جماعي ساخر ومؤثر ، ولكنها سخرية ليست مقصوده لذاتها بل سخرية يقصد بها التمهيد لبعض الأحداث ثم تفجير هذه الأحداث ذاتها .

ومثلما وضع « مستجاب الخامس » نفسه مع الذئب في قارب واحد ، ومثلما كان مستجاب الثالث عاجزا وعينينا الا بمساعدة الآخرين ؛ فان مستجاب السابح يهرب من أهله ويغيب عن بلدته بعدما يكتشف خيانة زوجاته له مع عبيده ، والقصة قلب ساخر لقصة شهريار وشهرزاد في ألف ليلة وليلة . ومثلما كان الخامس « قويا كتملة ، ضعيفا كبقرة » مولعا باللحوم والطحينة ، فان السابح كان يكره « الدم والموسيقى واللبن الرائب » ويحب « العدل والصيد والمضاجعة » ، ويبكى إذا جاءه نيا من تلميذ طرد من المدرسة لعدم سبدهاه المصارييف . الخ . كذلك كان « الثالث » يلعب بالنمس والعدل والفاجر : (لاستيقاظه الدائم فجرا) والشامخ والضاحك والجائم والأمير والهامي (لولمه بالخبز الخارج توا من القرن) . أيضا لم يكن أحد « في قدرته على القفز الا غزالا مطاردا ولا في جبروته الا العاصفة » .

الزعيم (مستجاب السابح) يهرب ويغيب ويمارس الأعمال الدنيا « يبيع الفتوس والنمس والشراشير ويرثق برادع الركائب ولجومات الحمير ، ويشترى الجلود وذبول الخيول وليف النخل ، ويتاجر في المكائس والمنشآت ومنافض رأس العبد ، ويؤجر جواده لعربات كسح النفايات . . . الخ » .

والصورة كلها توضح وتدين هروب الزعامات من المسؤولية وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين والمستهلكين وتفرض عجزهم الواضح عن المواجهة . والصورة هنا صورة خاصة بزعيم شديد الانحطاط خسان الأمانة وهو يمارس التبعية وأدمن الخضوع ، ومع ذلك يظل أصحابه ينتظرونه بين « أكام الشجر تمهيدا للإقناع بغزال أو ثمر أو أرنب أو ثعلب » .

ويظل هذا الجمع من الاتباع يعتقد أن زعيمه مازال بمقدوره الصيد والتنصص . فني حين أنه فقد كل احساسه بالقوة والإرادة والمهابة والكراهة وأصبح يمارس مهام التابعين . والنقد في هذه القصة نقد مزدوج (والمصطلح للخطيبي) : نقد للسلطة التي تهرب من المسؤولية . وتجنون

الأمانة ، ونقد للجمهور الذى يظل يحلم ويتمنى ويعتقد اعتقادات متوهمة ويتبنى أفكارا ثابتة متقولة جامدة غير مرنة خول زعمائه ، رغم أنهم خانوه وهربوا . فالنقد هنا مزدوج لأنه لا ينتصر للزعيم على حساب الجماهير ، ولا للجماهير على حساب الزعيم ، والكل مدان ، والتغيير الخاص بالبنية السيكولوجية والاجتماعية للجميع مطلوب وملح .

هذا النقد المزدوج للسلطة والتابعين شائع فى عديد من قصص هذه المجموعة وبخاصة قصص « سن الفيل » « وحرق الدم » « ومستجاب السابع » .

الزعامة فى « مستجاب الخامس » تلتصق بها صفة « الحق » وفى « مستجاب السابع » تلتصق بها « صفة الجبن » ، بينما الزعامة فى « مستجاب الثالث » تلتصق بها صفة « العجز والتبعية » . والجماهير فى هذه القصص « وفى عديد من قصص مستجاب » قادرة على الفهم ، لكنها فى نفس الوقت عاجزة عن الفعل ، تفهم الأساليب المختلفة التى يلجأ إليها رجال السلطة فى الخداع ، ومع ذلك فإنها لا تمرد ولا ترفض هذا الخداع ، بل تستمر فيه ، وتستمتع به ، وهى تستثمر كل طاقاتها فى هذه القصة وغيرها — لاشباع رغبات السلطة ونزواتها (شعوب ماسوشيه مغلوبة على أمرها كما أشرنا) .

وتقضى هذه الجماهير وقتها وحياتها — بعد ذلك — فى صيد وذئب وتحميم وتجهيز الهداهد لارضاء رغبات الزعيم : ذلك العاجز التابع المنعزل عنها .

الواقعية الاحتفالية

يرجع مصطلح الواقعية الاحتفالية (أو الغرائبية أو الجروتسكية) Grotesque realism الى « باختين » ذلك الذى ميز بين القانون الكلاسيكى (الذى يتسم بأنه ثابت وغير متغير ومغلق ومكتمل ظاهريا) وبين الواقعية الاحتفالية التى تقوم على أساس التقليل من شأن الأشياء المحاطة بالزيف والأقنعة والتبجيل ، والسخرية منها ، وأيضا الاهتمام بنشاطات الجزء الأسفل من الجسم (الحنسل والولادة والتبرز والاكل والجنس وتقطيع الأوصال) . وتظهر هذه النشاطات الاحتفالية على نحو خاص فى الأسواق والمحاکم وأماكن اللعب والمجون والمدن والاحتفالات ، وكذلك لدى سكان المناطق الهامشية .

وترتبط صورة المأدبة أو الجلوس مع تناول الطعام وأيضا الاعداد لهذا الطعام - كما يشير باختين - بالجسد الاحتفالي ، الذي هو جسد يظهر في أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب . (Burnett, 1991) .

تشيع الإشارة الى أنواع الطعام في قصص محمد مستجاب ويشيع كذلك ارتباط بعض الشخصيات بهذا الفعل الاحتفالي ، حيث نجد أن « مستجاب الخامس » كان لا يقرب لحم خروف دون أن يكون في متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء كما كان مغرما بالطحينة . ونجد ان أبناء الرجل في قصة « الثعلب » ينهكمون في الطعام والشراب مهملين مهمة حراسة العنب الموكلة اليهم ، ونجد أن المجموعة المسلحة التي شكلها أهالي القرية في قصة « الذئب » يجلسون بين كل غزوة وغزوة « يأكلون ويشربون » . ونجد أيضا أن « مستجاب الثالث » حينما يستعد للقاء فاتنة الجنوب قد « اغتذى بقطعتين من صدور الأيائل وشريحة من بيت كلاوى فهد أمريكى ودخن نرجيلته الذهبية المتسامية ببودة الحشيش الفاخر ، ثم شرب كأسين من عتيق نبيذ كاهن رجيم ، وأخرى من مشروب الجن الأحمر ، بعدها أصدر أمره المتوقع بمنع الدخول عليه من الكافة والخاصة ، تاركا شعبه يلهو ويمرح ما استطاع اللهو والمرح » .

وكذلك فان مدخل « البشارة » الذي يستهل به مستجاب هذه المجموعة يكون فيه هذا الاحتفال بالطعام والشراب فيما يمكن أن نسميه « الولع بالكميات » والرغبة حد النهم في امتلاك العالم والاحتفال به من خلال الطعام والشراب .

يقول محمد مستجاب في « البشارة » كما لو كان يتحدث مخاطبا والده ومبشرا بنفسه « ويكون لك ولد ذكر من صلبك ، تضيق عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة ، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشائى ومكعبات الثلج وآيسات التكوين والمبلىء والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء » ، لكن قصة « حرق الدم » تكاد تكون هي القصة المثلى . أصدرق تمثيل لهذا الحس الاحتفالي الغرائبي بالطعام لدى محمد مستجاب ، والقصة كما أشرنا - تدور حول مجموعة من العمال في أحد العاجر فتح صجرا مائلا بجثوب مصر (ربما أثناء بناء السند العالي) يفكرون في مشروع صغير لتوفير اللحوم الجيدة والطاوعة بأسعار رخيصة ، ويضاهون بقروشنهم القليلة ، ويجهلون لاجاج هذا المشروع لكنه ينتهي بلفظ يستولى عليه أصحاب السلطة (كما لو كان الإشارة هنا الى المشروع الاشتراكي الناصري الذي انتهى بأن استولى عليه أصحاب السلطات .

الجديدة في مصر) . ما يعني هنا هو أن الكاتب يلجأ الى النشاط
الخلص بالأعداد للطعام وتناولها كوسيلة رمزية لكشف علاقة السلطة
بالتابعين أو السادة بالمقهورين ، تلك السلطة التي تستولى دائما كما قلنا
على مكاسب الناس ، وتستأثر بها ، وبأيديهم هم بدرجة كبيرة كما أشرنا الى
ذلك في أكثر من موضع من هذه الدراسة .

أثناء حديث الكاتب عن هذا المشروع نجد هذا الوصف والتصوير
الاحتفالي لـ :

- ١ - المفردات الخاصة بالحيوان الذي سيذبح مثل : السفط ، (الأمعاء) -
اللحم الفطيس - الرأس - الرسن - العظام - المصارين - الجلد -
الكوارع - الكبد - الذبيحة - الدم - مخلفات الذبح .
- ٢ - المفردات المرتبطة بطقوس الذبح والأكل مثل : المشروع - البركة -
الميزان - القرمة - الكوانين - الجزار - الساطور - الوزنة -
القطعية - السفرة - السلخ - الشواء - الوليمة ... الخ .
- ٣ - اختلاف طبائع وسلوكيات البشر خلال هذا الواقع الاحتفالي الجديد
ويظهر ذلك مثلا في :

(أ) وضعهم تقويما جديدا أو مصطلحات جديدة ترتبط بطقوس
الذبح والأكل فيقولون مثلا : ليلة الذبح - لجنة العجل -
عهد المجول - أو أن فلانا تزوج بعد ليلة الذبح أو سب فلان
قبلها ... الخ .

(ب) تزايدت لديهم وكثرت احتفالات الرقص والغناء والسهر
والتسامر والابتسام وقلت المشاجرات والتكشيرات بعد بداية
هذا المشروع . وتزايد تقارب الناس وقل تباعدتهم واختلافهم .

(ج) تغلب البعض منهم على مشكلاته ومخاوفه النفسية (مثل
المهندسين محمود حمدان الذي كان يرهب وردية الليل فأصبح
يدمنها لأن الذبح يحدث ليلا) .

(د) أصبح بعضهم يرتبك ويتلعثم عندما يقف أمام الميزان لاختيار
القطعة التي يريد من الذبيحة ، وهو ارتباك وتلعثم يعكس
صراع الاختيار والرغبة في الأحسن ويعكس أيضا عدم
التصديق لما يحدث ، وكل هذا لم يكن موجودا من قبل .

(هـ) تزايد إهمال الناس - بعد ذلك - فى أعمالهم وتزايد تقاربهم مع السلطات ، كما أصبح بعضهم بمثابة السلطة ذاتها (الجزار مثلا) وتدرجيا استولى ممثلو السلطة على هذا المشروع (هذا الحلم الوطنى أو القومى) وأصبح أصحابه من المارقين المطارد بين - كما أشرنا - بينما ازداد حضور حالات حرق الدم .

هذا المصطلح أو التعبير الأثير لدى محمد مستجاب قد يشير الى عدة معان نذكر منها :

١ - أن الدم الذى يحترق هو دم الذبيحة التى تذبح فعلا ويتم حرق هذا الدم للتخلص منه كي لا يتعفن أو يحدث ضررا بالبيئة ، وهذا المعنى ليس مقصودا - بالدرجة الأولى - فى هذه القصة .

٢ - أن هذا الفشل الذريع الذى لحق بهذا المشروع الجماهيرى والقومى وبهذا الحلم البسيط وبهذا الفرح الغامر هو شيء فعلا « يحرق الدم » ويسبب العصبية والأمراض الجسيمة والنفسية كما يشير المعنى المصرى الدارج الخاص بهذا التعبير .

٣ - أن الدم الذى يحرق هو دم الذبيحة فعلا ، لكن الذبيحة هنا ليست هى الحيوان الذى يذبح ، بل هى الانسان : هؤلاء البشر الذين تضيق حقوقهم ويتم الاستيلاء على مكاسبهم الصغيرة ، ويتم اقتناص حصيلة جهدهم وعرقهم ولا يبقى لهم سوء الغناء الحزين والمواويل والنكات والحزن والصمت والضيق فى زحام الأحداث والتاريخ .

الدم رمز الروح ، ورمز الطاقة الحيوية ، وارقة الدماء أحيانا ما تكون رمزا للوطنية ، وأحيانا ما يكون « حرق الدم » حرقا للحياة ، وللحق ، وللعدالة ، وللانسان ، بشكل عام . هذا المعنى الأخير ربما كان هو المعنى الأقرب الى جوهر هذه القصة المتميزة التى حرص مستجاب - رغم أنها من قصصه الأولى حيث نشرت عام ١٩٧٣ - على وضعها فى هذه المجموعة الجديدة (١٩٩٥) ربما ليقول لنا أن « حرق الدم » مازال مستمرا وأن بنية الواقع المصرى فى تسعينات هذا القرن مازالت هى نفس بنيته فى العقود الماضية ، وأن الأمر يحتاج فعلا الى التأمل والتفكير والمراجعة والتغيير حفاظا على روح هذا الشعب وعلى دمه من أن يخرق أو أن يباد .

لقد بدأ الأمر احتفاليا وانتهى بكارثيا ، بدأ باجتماع وانتهى بسرقة كل أضواء الفرح .

خاتمة

كما رأينا ، فإن لمحمد مستجاب حسه الحكائي ، وقدرته المجازية الاستعارية التخيلية المتميزة ، وهو قادر على تكوين عالم يشي بأنه غير هذا الامكانية على خلق شخصيات توحى بانها ليست هذه الشخصيات التي نعرفها ونتعامل معها ونعاني منها ، في حين أنها نحن ، ونحن هي .

يزخر عالم مستجاب بالشر ، لكنه يزخر أيضا بالحيوانات والطيور والزواحف (الذئاب والثعالب والأبقار - والماعز والغربان والحمائم والهداهد والسحالي والثعابين) ، كما يزخر كذلك بالكائنات المنظورة (البشرية والحيوانية) والكائنات غير المنظورة (الشياطين والغيلان) . وتمتزج عوالم الانسان بعوالم الحيوان وعوالم الطيور وعوالم الزواحف ، وتمتزج الكائنات المنظورة بالكائنات غير المنظورة في - هذه القصص - في نزعة سردية أقرب الى الواقعية الأسطورية التي تمزج الواقعي بالمتخيل ، والوهمي بالمدرک العياني .

هناك في عالم مستجاب (ومنه هذه المجموعة) ولع باللغة حد ولعب باللغة حد الولع ، وميل دائما للتخبط والتفكير واعادة البناء الجديد ، نزول باللغة الى حدود المألوف والعابر واليومي ، وصعود بها الى مشارف الخيال والمجاز والحلم والأسطورة . رماد يتطاير ونار تشتعل ، وانشغال بالطعام ، القتال والجنس والحكايات ، واهتمام بالكميات والأرقام ، وادراك عميق للعبة البيع والشراء والمكسب والخسران ، وإيمان عميق بقدرة الابداع على التغيير والتجديد والقيادة والتنوير .

• دزينة الحياة،

- عالم يتشكل بين
- الذاكرة والنسيان

تزخر مجموعة « زينة الحياة » لأهداف سوييف بالعديد من المحاور والاحتمالات الخاصة التي يمكن للنقد أن يتكئ عليها في سعيه الخاص لاستكشاف أبعاد هذه المجموعة واكتشاف الدلالات العديدة والموحية لها ، ويمكننا هنا أن نقول مبكراً أن هذه المجموعة يمكن أن تقرأ من خلال محاور عديدة مثل :

١ - دلالة فعل النظر وما يرتبط به من مراقبة واحاطة ادراكية ومن رؤية أو تحديد وارتباط ذلك بمفهوم الرحلة سواء تمت هذه الرحلة عبر المكان أو عبر الذات أو من خلال الذات عبر المكان .

٢ - ارتباط النظر أو الرؤية الخارجية برؤية داخلية وبتهييمات وذاكرة ونسيان وأحلام وتصورات فالرؤية لها مستويات عديدة هنا مثل :

(أ) الإدراك البصرى المباشر المتعلق بحركة العين السريعة البطيئة - الدائرية - المركز المهمة .. الخ .

(ب) الإدراك الداخلى بعين الخيال أو بعين الذاكرة أو ارتباط ذلك بالتأمل .

(ج) حالات اضطراب الإدراك كما فى رؤية السراب أو غيره من أخطاء الإدراك .

(د) الرؤية الشخصية بمعنى وجهة شخص وارتباط ذلك بمفهوم الجسد والتحول .. الخ .

.. (هـ) ارتباط الرؤية برموز معينة كالمرآة مثلاً .

(و) ارتباط الرؤية بالتفكير البصرى أو فهم العالم من خلال لغة الشكل .

٣ - أهمية التعبير من خلال اللون والظل والنور وغير ذلك من الخصائص التشكيلية وارتباط ذلك بالتفكير البصرى الخاص الحاضر فى المجموعة على نحو ملحوظ .

٤ - الحضور الخاص لمكونات طبيعية كالرمل والموج والصحراء وارتباط ذلك بالتحولات الخاصة التى تخضع لها الشخصيات أو تطرأ على وعيها .

٥ - الاهتمام الخاص بالحركة فى المكان وتصوير شكل الخطوات وطريقتها ومسارها وارتباط ذلك بالحالات النفسية الخاصة للشخصيات .

٦ - صورة الذات وصورة الآخر وخاصة صورة المرأة عن الرجل وصورة الرجل عن المرأة وصورة الشرق فى عيون الغرب وصورة الغرب فى عيون الشرق وارتباط ذلك بسلوك الشخصيات .

٧ - المفهوم الخاص للجسد ولتحولات الجسد وأهمية للجسد .

٨ - دور التاريخ والتراث وحضور الماضى فى الحاضر وأهمية ذلك فى الموالد والاحتفالات والعلاقات الانسانية وتأثير ذلك على مسار الشخصيات .

٩ - يرتبط بالنقطة السابقة هذا الحضور الخاص لنوستالجيا خاصة وحنين خاص للماضى وللوطن وللذكريات المنقضية والأحلام العابرة والعلاقات القديمة .

١٠ - دور السلوك الجنسى فى أشكاله السوية وغير السوية وتأثيره وتأثره بالمعتقدات والأفكار والتصورات الصحيحة والمخالطة .

١١ - الطفولة والأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وعلاقة الآباء بالأبناء وصورة الأم وحضور هذه الصور بشكل متوافر فى قصص المجموعة .

١٢ - الهامشية والمركزية ودورهما فى التفاعلات الخاصة بين الشخصيات وفى الرؤية العامة للعالم لدى هذه الشخصيات .

١٣ - الحضور الخاص للرموز كالمرايا والخيول وغيرها ودور هذه الرموز فى هذه الأعمال .

سنركز في دراستنا هذه على بعض المحاور ونترك غيرها لدراسات أخرى لنا أو لآخرين :

١ - دلالة النظر :

العين أداة ورمز للرؤية العقلية وهي أيضا رمز للشمس والقمر والمقدس والداخلي وترتبط العين بالضوء والاشراق والحدى .

وهي رمز يرتبط بالمعرفة والعقل والخيال والذاكرة والحماية والثبات ومحددات المرنى أيضا .

حركة العين هي أحد الأفعال البارزة في هذه المجموعة ، حركة العين حركة تتحرك من الكل الى الجزء ، من الاطاعة الى التفصيل ، وهي حركة دائمة ، لكنها حركة انتقائية تختار من المشاهد كل ما له دلالة فقط ، ومن الاحداث كل ما له معنى فقط .

« أقف على نافذتى أرقب الطريق » .

« رمال بيضاء تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض ، كنت أتبع بنظري نسقا منتظما في حركتها » .

« كنت أمد بصرى الى البحر وأدرك اليوم أننى كنت أحاول أن أتبين الروابط بين الأشياء » .

من موقفى هنا لا أرى سوى البياض الجاف الصلب ، الوهج الأبيض ، الجدار الأبيض والطريق الأبيض يضيق فى البعيد » .

« أتطلع وأراقب وأنتظر لوسى » .

راقبته وهو يختفى . لم يكن بالضبط يختفى ، بل يخفت ، يرتد بعيدا .

كنت أرى ما يحدث ، أرى السدود تتشكل أمامى . خصالى الأجنبية التى كانت تسخره فى البداية أصبحت تثير ضيقة : عجزى عن تذكر الأسماء عن متابعة تفاصيل السياسة . وصراعى مع لغته ، وحاجتى الى الموقبلية من الشمس والبعوض والسلطة الخضراء وماء الشرب .

« لم أجد أرى فيك حبيبى الآن » .

لذلك رويت له حكاية أول سراب رأته على الطريق الطويل المتجه من الى « مايدو غورى » • رأيت السراب ثانية على الطريق الصحراوى الى الاسكندرية فى أول صيف لى هنا •

القصة مروية من خلال الاستعادة والتذكر والتفاعل بين زمن القصة وزمن الحكاية ، اذا استخدمنا مصطلحات تودوروف •

القصة تحدث خلال ساعات الادراك والتذكر بين الرمل ، والماء والحكاية تمتد لحوالى ١٢ سنة أطراف الحكاية وعناصرها الفاعلة هى :

١ - الرواية : هذه المرأة الأوروبية المتزوجة من رجل مصرى والتي تستعيد ذكرياتها معه وتفاصيل علاقاتها أثناء جولتها على البحر •

٢ - هذا الزوج المحب أولا والمتباعد المتبارد بعد ذلك بخصائصه الشرقية وصفاته الجسدية والسيكولوجية •

٣ - هذه الابنة الصغيرة كامنة لوسى باسمها الأجنبى ووجودها الخاص بالنسبة للأم هى « زينة الحياة » وهى كافية فى قلب المشهد الخاص التى تتشكل منه عناصر هذه القصة أو تتطور •

٤ - شخصيات أخرى ثانوية كالخادمة وبحركتها وخطواتها الخاصة فى المشى •

٥ - العناصر الفاعلة فى المشهد الذى يتم تكوينه من خلال الاستعادة والتذكر هى الرمال والماء والصحراء والسراب والمرأة •

حركة الذاكرة هنا شبيهة بحركة موج البحر الذى يتحرك بين جذر ومد دائمين لا يهدأ •

٦ - يستعان فى تكوين الخصائص الدلالية والرؤية للمشهد بخمس تكوينات خاص وباحساسات خاصة بالحركة واللمس والروائح والطعوم والأصوات وكذلك الظل والنور •

رمل وموج ، صحراء وبحر ، وهج ورماد ، واستعادة لكل ذلك على هيئة دورات متداخلة دائمة كدوامات المياه أو دورات الحياة • فى السنوات الأولى من العلاقة كانت أمواج البحر « تتدفق وحروفها البيضاء المزیدة تنساب وتقضم الرمل برفق ثم تنحسر مخلفة أهلة واسعة من الرمال المبتلة

أعمق لونا ، وقد انقلب اصفرارها الى البنى الفاتح ، أما فى السنوات الأخيرة من العلاقة وبعد انقضاءها « والآن انى أسير صوب البحر ، نحو حافة هذه القارة التى أعيش فيها ، التى كدت أموت فيها ، وحيث أنتظر أن تكبر أبغى وتبتعد عنى تدريجيا أرى أشياء مختلفة عما رايت فى ذلك الصيف منذ ست سنوات . الرمال تبتلع فقاعات الزبد لتغرق عميقا ، وتلحق بالبحر فى جوف الأرض حيث لا نراها ، ومع كل نوبة جزر للمياه الخضراء ، يتخلى الرمل عن بعض منه لصالح البحر . ومع كل دفقة ماء ، يلقى البحر برمل آخر يستحوذ عليه الشاطئ من جديد . »

الرؤية الخاصة للعالم هى رؤية مائية اذا استخدمنا مصطلحات باشلار ، رؤية تجمع بين التدفق والتجمد وهى علاقة خاصة بين البحر والجفاف والشاطئ والرمال والماء والصحراء .

أمواج كانت تتدفق بيضاء فى الماضى بزبدتها ورقتها فى ، خفية حركتها ثم تنحسر مخلقة أهلة من الرمال الواسعة المبتلة الأعماق لونا أما الآن فهى تاتى على هيئة فقاعات تبتلعها الرمال ، تلك التى تغرق عميقا وتلحق بالبحر فى أعماق الأرض ، هنا أيضا تركيز على حركة الجزر بمياهها الخضراء الداكنة والحركة اللطيفة بين البحر والرمل والتى يتخلى خلالها جانب منها - الرمل - عن بعض لصالح لبحر على وفى جانب آخر منه أو حركة أخرى ومنه ، يترك البحر بعض رماله على الشاطئ القريب .

الحركة الفاعلة فى بداية القصة هى حركة خاصة بالماء فى اتجاه الرمل ، بينما الحركة الفاعلة فى نهاية القصة حركة من الرمل فى اتجاه البحر ، الماء مهيم فى الحركة الأولى ، بينما الرمل مهيم فى الحركة الثانية ، الماء يسيطر فى حركة المد والوحيج وتآلق العلاقة ، بينما الرمل هو السائد فى حالة الجزر والخفوب وشحوب العلاقة . يرتبط الماء رمزيا بكل احتمالات الوجود ، فهو من ينبوع وقبر ، ذا سطح وعمق ، معرفة ومجاهل ، يقين ولا يقين ، يرتبط الماء بالأنوثة والولادة والمبدأ الأنثوى والخصوبة والتجدد ، يرتبط الماء كذلك بالحياة والموت ، بالبناء والهدم . ماء البحر غير ماء النهر . كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملاّن . البحر رمز للحياة ، للوجود المادى ، وللحركة اللانهائية ومصدر لكل احتمالات الوجود . رمز للعبور من حالة الى حالة ، ورمز للتحويلات أيضا .

الرمل رمز يرتبط بالصحراء والفراغ والخلاء ، ويرتبط بعدم الاستقرار ويرتبط بالوقت من العلاقات التى تذررها الرياح .

فى قلب هذا الصراع الدرامى الخاص بين المد والجذر وبين الماء والرمال وبين البحر والصحراء تحضر نوستالجيا خاصة، حنين خاص لزمان مضى ولن يعود «نعم يضمنى الحنين» ولكن ليس الحنين الى الوطن وحده، أحن لزمان، زمن مضى ولن أعيشه من جديد، أبداً أشتاق لعاشق كان لى، ولن يكون لى من جديد ... أبداً » .

هناك نوع ما من انكسار القلب وضياح الأحلام فى هذا العالم، لكن فى قلب هذا الانكسار، وفى عمق هذا الضياح والحنين تضى أيقونة خاصة فريدة هى هذه الطفلة الجميلة لوسى زينة الحياة .

٢ - زينة الحياة :

الأطفال حاضرون فى هذه المجموعة على نحو كثيف وهو غالباً ما يكون حضوراً خاصاً مرتبطاً بالفراق والطلاق والبين والنبأ والموت والخذلان .

فى زينة الحياة « القصة الأولى » - يحدث فراق بين الأم الغربية والاب الشرقى وتبقى الطفلة « لوسى » دلالة على هذا الالتقاء الخاص والافتراق الخاص بين رجل وامرأة، بين شرق وغرب، بين ماضى وحاضر هناك وصف فى زينة الحياة لعمليات الحمل وحركة الجنين فى بطن الأم والعلاقة الحميمة التى تنشأ قبل الولادة بين الأم وجنينها ثم وصف لتصاعد ونمو هذه العلاقة بعد ذلك ووصف لمشهد خاص لامرأة باكستانية نائمة على أريكة من الجلد الأسود « وطفلها ملتصق بجسدها » . احدى قدميه محشورة بين ركبتيها وأنفها مدسوسة فى شعره . « كان اثنين ما تملكه فى الدنيا معها على الأريكة كاملاً غير منقوص » . ولذا استسلمت الى نوم عميق . هذه الصورة خزنتها له ذاكرتى، وهى تكسر من التطلع والنظور والمراقبة للابنة لوسى وهى تتحرك وتلعب وتنمو وتضجك وتنابج وتاكل وتتغسل وهناك وصف خاص للون بشرتها البهراء نوعاً ما خلف الأذنين . . . ولوسى هى بالنسبة لها كنزها وفخرها « هى اكتشافتها ولقيتها وهى أيضاً مصيدها وماسياتها » .

فى قصة « ميلودى » وصف خاص للون الأبيض والبشر الأصفر والعيون الزرقاء للطفلة ميلودى التى رأتها الراوية مع أمها النجى التركية ثم تصوير لحالة موت النجى المأساوى فى حادث سيارة، ثم تصوير والدها لكل ما يتعلق بهذا الموت حتى جسدها فى المشرحة فى فيلم فيديو، وعرض هذا الفيلم على الأم مع شريطة آخر يضورها فى أيامها الموحية للثنايقة . التصوير هنا له دلالة الرغبة الخاصة فى الاحتفاظ بالآثر المبتقى من المؤثرات

الموتى الاغراء ، محاولة أخرى لتخليد هم وابقائهم أحياء ، ولو على سبيل
الرؤية الوهمية والشبعية ما دامت الرؤية الادراكية الحقيقية الواقعية غير
ممكنة الآن بسبب الموت . كما أن الأمر قد يشي برغبة خاصة من الأب في
أن يشعر الأم بالذنب حتى تأتي له ابنة جديدة بديلة ، فقدان الأبناء
والامكانية الدائمة لفقدانهم احتمالية قائمة على نحو متكرر في قصص هذه
المجموعة .

« في شى ميلو » ليست هناك طفلة ، لكن هناك الطفلة التي كانت
هناك في الماضي ، والتي أصبحت الآن ابنة كبيرة تجاوزها قطار الزواج
ووضف للأب اليوناني وابنته في وحدتهما وعزلتهما ووحشتهما الشديدة
وكأبنتهما الآن نهائية وحينئذ الدائم الى الماضي وأيام زمان الجميلة . كما
أن « فرح » الشخصية الأخرى في القصة مطلقة لديها ولد هو كل حياتها ،
ميلو بلا ولد ولا زوج وهناك والد عاجز عن حمايتها يحدق دوما في صور
متهزئة متكررة في تليفزيون باهت الألوان .

في قصة « تحت التمرين » هناك صبي ضئيل الجسم يخلق في
صورة خاصة لامرأة في وضع اغراء تعلن عن شيء ما . طفل ضائع في
الليل والفقر واللا كيان . نعم عبده وأمنة الخادمة السابقان في قصة
(عودة) كانا يعانيان الاختناق من علم وجود أطفال لديهما ، وهناك الحاجة
الدائمة للأبناء وطقوس فك العقم وفك العمل وما يرتبط بذلك من معتقدات
وأفكار وحركات موجودة .

في قصة « مارس » بشكل خاص هناك أيضاً هو الاحتياج الخاص
لرؤية الابنة وهذا الحزن وهذه الوحشية نتيجة فراقها بسبب وجود الأم
في المستشفى في انتظار الولادة طفل آخر في قصة « أذكرك » ، تقول
الرواية :

« ابنتي في الحقيقة هي السبب في أنني أفضل أن أبقى على قيد
الحياة . ابنتي وذلك الطفل الآخر ، غير المحتفى به ، الموجود بداخلي
والذي يتشبث بالحياة بكل قوته » . تقول أيضاً عن ابنتها « أريد أن
أرغب عينيها ، في الضوء الخافت ، تتحركان تحت جفنيها المائلين الى
البنفسجي الفاتح أرقب عينيها ، وأحاول أن أرى ما تجلم به » .

مولود يجرى للحياة وصديقة تتأهب للموت ، ومجي وذهاب وصور
مبتورة في الذاكرة ، وحجرة ذات ضوء أبيض باهر مؤلم ، ذكريات جميلة
حول الصداقة وشجن شفيف حول الزوج والأبناء ، ورغبة خاصة في
العودة إلى الطفولة ، أو إلى المراهقة وتونس والحب خاصة حميمة للوطن .

٣ - المركز والهامش :

تمتلئ القصص بالشخصيات الهامشية : المرأة الغربية في مجتمع شرقي (زينة الحياة) والأقليات في مجتمع الأغليبيين (الأتراك في الخليج مثلا في قصة ميلودي واليونانيون في مصر في قصة شي ميلو) والمسيحيون في مجتمعات اسلامية (قصة شي ميلو) أيضا . والأطفال في مجتمعات الكبار ، والفقراء ، والخادmates في مجتمعات السادة الاغنياء (قصة تحت التمرين مثلا صورة الصبي وأمه) والشخصيات المثقفة في مجتمعات تهيم عليها الصور البدائية اللاوعي الجمعي بمعتقداته وطقوسه وأفعاله العنيفة (قصة مارس مثلا) كما أن المرأة هامشية أيضا في مجتمع الرجال . دائما هناك فعل سلبي أو عنيف يقع على هذه الشخصيات الهامشية أو على هذه الأقليات العلاقة الفاترة والانفصال في قصص « زينة الدنيا » و « عودة » وموت الابنة في « ميلودي » والافتقار للحنان وضياح الأحلام في (شي ميلو) والسلوك المهدد العنيف في (تحت التمرين) والاغتصاب الجنسي في « مارس » والوقوف على مشارف الزنا بالمحارم في « السخان » . وهذه الهامشية معبر عنها :

١ - من خلال الحضور الخاص لعدد كبير من الأسماء الأجنبية في المجموعة (لوسي - شون - ميلودي - انجي - فيليب - ميلو - ثيوفاسيلاكس وغيرها) .

٢ - ومعبر عنها أيضا من خلال هذا الحضور الخاص لهذه النظرية الخاصة الى الذات وهذه النظرة الخاصة الى الآخر : مثلا الخادمة فهيمة في قصة شي ميلو التي تعتقد بأن الكثير من الخواجات « مالهمش في الستات » . وأيضا صورة الشرق عن الغرب كما تراها المرأة السعودية في قصة « أذكرك » حين تعتقد أنهم في الغرب يعيشون كالحيوانات وكذلك صورة المرأة الغربية (رئيسة التمرين الاسكتلندية) عن الشرقيين في هذا المكان الخاص حين ترى أنهم حيوانات . لا يفهمون شيئا . يعتقدون أنهم بالقوانين والقيود أصبحوا متحضرين والهامشية تحضر هنا من خلال الاستبعاد والنفى الخاص للآخر والصاق كل السمات والخصال السلبية به من أجل اثبات كل الخصائص الايجابية للذات أو للمركز .

في القصة حضور خاص للموت بحالاته الفعلية والمجازية ، موت يجعل النساء موجودا في المركز والحياة موجودة في الهامش (الذاكرة والماضي مثلا هامش مقارنة بالادراك والحاضر) . كثيرا ما كان الأب والزوج

غائبا ، وكثيرا ما قامت المرأة بدور الأم والأب ، حضور الأب كثيرا ما كان رمزياً (فى « شى ميلو » مثلا) بينما حضور الأم كان هو الأساس والمركز على الأقل بالنسبة لأطفالها ، رغم أنها هاشية الشعور والوجدان .

٤ - الحضور الخاص للون :

تستخدم « أهداف سويف » الألوان بأنواعها ودورياتها وتشبعاتها المختلفة فى هذه المجموعة برهافة عالية . اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفية) كما أن له قيمة الإيحاء بالزمن ، وله أيضا قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة : تفكير الشخص حول العالم وكيف يعبر عن رؤيته الخاصة هذه له . فى « زينة الحياة » هناك هذا التصوير لحركة الرمال التى تتابعها الرواية بنظرتها وهى تتخذ أشكالا تتغير وتنمو بين حمرة الغروب فى يوم وزرقة الفجر فى اليوم التالى « وهناك أيضا هذه المتابعة الخاصة من النافذة للرمال البيضاء التى تتحرك بطيئا على الطريق الأبيض هناك هذه الرؤية الخاصة للبياض الجاف الصلب ، الوهج الأبيض والجدار الأبيض والطريق الأبيض الذى يضيق فى البعيد » .

هناك هذا التعبير بالظل والنور ، والزجاج والشيش ، والحجرة تسبح فى ظل خفيف ، شيش النافذة مغلق يحجب الشمس البسطة .

هناك هذا الوصف الخاص للملابس المرأة الباكستانية التى سبق ذكر رؤية الراوية لها فى أحد المطارات بينما هى نائمة تحتضن طفلها ، « كان ثوبها وينطالها من حرير أصفر زاه ، والثوب موشح بأزهار يانعة من البنفسجى والأخضر » ، وتذكر لاجساسات بصرية فى رحلات أخرى حدثت فى الماضى « فى سوق كادونا فى نيجيريا كانت الذبائح المرقشة الحمراء مصفوفة على منصات خشبية تظللها مظلات رمادية من البلاستيك » .

هناك أيضا هذا الإحساس الخاص بالبرودة والحرارة والصور الارتسامية الخاصة الحاضرة على نحو كثيف بعد حدوث المشاهد والأحداث .

هناك وصف للمشبك الأزرق الذى تربط شعر ابنتها ووصف للون بشرة الابنة السمراء ما عدا ما خلف الأذنين « حيث يبهت اللون الى لون النرة الفاتح يشعر بزغب ذهبى » .

هناك وصف للمياه الخضراء والأمواج البيضاء والزرقة الغامقة الخاصة بالماء كدلالة على الحزن والفقد والتلاشى وضياح الرؤية وضبابية

الأخلام في: « ميلودي » وصف لوجه الطفلة التركية الصغيرة بوجهها الأبيض وشعرها الأصفر وعيونها الزرقاء ووصف للابن أمها السوداء وكذلك شعرها الأسود والفتلات السوداء حول عينيها وكذلك شفافية الأجزاء المرئية من جسدها .

في « شى ميلو » تصوير لجالية « ميلو » التي تقضي نهارها ترقب السبائن الحمراء القديمة التي تحجب مدخل المطعم ووصف القميص فيليب (الذي كانت تحبه) الأبيض ومنديل الأبيض وينطلونه الرمادي .

في « تحت التمرين » هناك وصف للابن الصيني الذي يجذب في لوحة الإعلانات المبهرة على أنه « أسمر البشرة » يرتدي ينطلون بيجامة أخضر باهت ، وتشتت من النايلون البني « ووصف للبساط الموضوع على الأرض في حجرة جلوس الست نادية بأنه أبيض ، وهي كذلك - الست نادية - تطلب من أم يسرى - أم ذلك الصبي - أن تجسر لها الباذنجان الأبيض .

في « تحت التمرين » أيضا وصف لصالون الحلاقة بزجاجة الفيميه وللبصبي يسرى بعد أن عمل فيه وهو يرتدي الجينز الأزرق والتيشرت الأزرق الفاتح والحذاء الأبيض وهو ينشر بشاكير كبيرة ناعمة بنفسجية أرجوانية الخراف .

وهناك أيضا في « تحت التمرين » وصف لمجففات الشعر المكسوة بالقظيفة الأرجوانية ، « والأرضية سيراميك إيطالي ذهبي وبنفسجي والمرآيا تعطي لونا ورديا خفيفا » ، هناك أيضا في نفس القصة وصف للوان أحمر الشفاه الوردية والحمراء والبرتقالية على حافة فناجين القهوة وعلى بقايا (أعقاب) السجائر .

في « السخان » يرتدي صلاح (الأخ الأكبر) جلبابا أبيض وطاقيّة بيضاء ويصلي صلاة المغرب . وفي مشهد آخر وصف للابن صلاح ذلك الذي لديه « ثلاثة ينطلونات » رمادية ودستة قمصان بيضاء ، وستة أزواج من الجوارب الرمادية وزوج واحد من الجلد الأسود .

في « المولد » وصف للكاتدرائية البيضاء التي يلقها الصفت وفي « مارس » وصف لبلاط مسجد أبي السعود « الأبيض » وأيضا وصف لجلايب الرجال البيضاء في الموالد وعماماتهم ووصف لرجال في سراويل رمادية وقمصان بيضاء ووصف للمقابر ملونة بأبيض وأصفر وأزرق وأخضر .

وفي « عودة » وصف من خلال الذاكرة للصديقة الخضراء التي كانت بأشجارها الوارقة وطرقاتها التي من الرمل الأحمر ، ثم وصف لهذا البناء الجديد الذي يقع في مقدمته مسجد من حجر أصفر مكتوب عليه بحروف كبيرة خضراء جامع رضوان وهناك أيضا وصف لتلك الساعات البيضاء العفيفة في واقع كأنه الحلم وحلم كأنه الواقع .

في « لذكرك » حديث عن « غشاوة المياه البيضاء التي تكسو عيني المربية العجوزة فتري الناس والأشياء مضطربة مهزوزة وهناك أيضا تذكر للصديقة المريضة في الضوء الخافت على « سريرها الذي يغطيه جرام كبير من الفراء الأبيض » وهناك أيضا حديث عن « قيص نوم القطى الأبيض الفصفاض » وحديث عن ضوء أبيض باهر مؤلم يؤذيها في لحظات الولادة .

ما دلالة الألوان ؟ ما اللون الغالب عليها أو من بينها ؟

اللون وسيلة لرسم المشاهد والتعبير عنها بشكل خاص وحييم . اللون تعبير عن تفكير بصرى خاص يحاول أن يفهم العالم وأن يعبر عن فهمه ورؤيته وإدراكه وتذكره للعالم من خلال لغة الشكل .

التفكير البصرى الخاص في هذه المجموعة موجود في هذا التعبير الخاص عن أفعال النظر والتحديد والرؤية للجارج التي تفتح أبوابها التحديق والنظر والرؤية للدخول وتحرك أبواب الذاكرة على مصراعها وتفتح لنا بالمخفى والتدريج .

تتفاعل أفعال النظر والحركة في المكان والتعبير بالجسد وبالأيماة والصمت واللغة والضوء والظل والروائح ورصد التحولات ونثر الرموز (القطة والحصان مثلا) في تأكيد الخصوصية الخاصة لهذا العالم الفريد .

ترتبط الألوان بالواضح المتمايز المتنوع المتجلى المتعدد الذي يؤكد الضوء ويثبتته ، وترتبط أيضا بالتضاد والتناقض ، بالحياة والموت ، بالخامض والملتبس ، بالضوء الذي لا يواجه لون يدونه ، وكما لاحظنا فإن اللون الغالب المهيمن في معظم مشاهد هذه المجموعة هو اللون الأبيض ، ثم يأتي بعده اللون الرمادي ، الذي هو بدرجة ما حالة من حالات الأبيض والأسود . اللون الأبيض هو لون الملابس (ولون الجلابيب والقمصان والطواقى والحرام والمناديل) ، وهو أيضا لون الرمال ، والطريق الأبيض الذي يضيق ، والجدار الأبيض ، والأمواج البيضاء ، هو أيضا لون الوجه أحيانا ، ولون الباذنجان ، ولون المياه البيضاء في ذلك المرض الشهير الذي

يصيب العيون ، يرتبط اللون الأبيض بنهاية الحب والزواج في قصة زينة الحياة وارتبط بموت الطفلة (البيضاء) في ميلدوى وارتبط بملابس الصبي الفقير في تحت التمرين ، وارتبط بملابس فيليب ويحدث الفراق ونهاية أحلام ميلو معه ديه في شي ميلو وارتبط بملابس صلاح ، وفحيح السخان والزنا بالمحارم في « السخان » وارتبط بالموت والفراق في « أذكرك » وارتبط بالوعي واللاوعي الجمعي الغائب الحاضر ، وبالاغتصاب والأفعال العنيفة في « مارس » وارتبط بانتهاء العلاقة الحميمة في « عودة » .

وهكذا فإن الدلالة الخاصة للون الأبيض هي دلالة سلبية في معظم الأحوال . الأبيض رمزياً قد يرتبط بالاكتمال والبساطة والضوء والشمس والنقاء والهواء والاشراق والبراءة والطهر والقداسة ، لكنه هنا يرتبط بكل ما هو مضاد ومناقض لذلك على نحو فريد .

ويمكننا أن نقول أن الشيء نفسه صحيح ، بدرجة كبيرة ، بالنسبة لملون الرمادي كذلك هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب والنحيب والموت (الرماد) ، هذا اللون المرتبط بالندم والخذلان والغياب لابد أن يسلمنا للحديث عن محور آخر خاص بخير بالاهتمام في هذه المجموعة ألا وهو محور :

٥ - الذاكرة والنسيان :

يرتبط التذكر بالماضي ، ويرتبط كذلك بالطفولة ، وهو يرتبط كذلك بالعودة الى الأماكن الحميمة وبمحاولة اكتشاف دلالات العابر والمغادر والمفارق من الأشخاص والأشياء .

في « زينة الحياة » قصة تذكّر لماضي انقضى وعلاقة انتهت ، لكن كل أنارها مازالت تحيا في الوجدان وفي « مارس » تذكر عائشة أن الماضي الذي ظنت أنه اندثر مازال قائماً . ويكون هذا الوصف والتصوير والرصد الخاص لمشاهد طقوس الزار ، والمولد ، والبخور ، والزحام ، والرقص ، وزيارة الأضرحة والمقابر ، وكلها معبرة عن ماضى لم ينته أبداً مازال يحيا يانعا بكل عنفوانه في قلب هذا الحاضر الخاص المزيج . وفي « السخان » يستمر الماضي الجامد الضيق المجدوم الطقسي المقيد ، سواء كان على هيئة أفكار أو غرائز أماكن أو معتقدات أو علاقات مؤثراً على سلوك الشخصيات وعلى تفاعلاتها الخاصة في الحاضر . مازال الماضي يحكم بعض الشخصيات بشكل حوازي وسواسي قهري متسلط وهي لا تستطيع أن تجد منه فكاكاً إلا بأن تستسلم له أو أن تنزلق في مسارب سلوكية غير سوية وغير متوازنة (سلوك الزنا بالمحارم عند صلاح في قصة السخان مثلاً) .

هناك قصة فى المجموعة بعنوان « عودة » وفيها تعود الرواية بالفعل بحثا عن بعض الكتب الى مكان له وجوده الخاص فى ذاكرتها ، وفى حياتها ، الى بيت شهد بداية علاقة خصبة فى حياتها وشهد نهاية هذه العلاقة أيضا وهناك احاطة وتفصيل لعناصر هذا البيت ومحتوياته بحديقته الخضراء وأشجاره الوارقة وأحواض زهوره وطرقاته ذات الرمال الحمراء وهو هنا اقرب الى المشاهد الحسية الخاصة المتوهمة ، ثم هناك رصد للتحويلات التى طرأت على المكان فى الخارج ولعمليات البناء الجديدة بعشوائيتها الواضحة وفوضاها غير المحدودة هناك تنشيط للذاكرة هنا من خلال الروائع ، رائحة الطلاء الجديد الموجودة باستمرار مدفونة فى الذاكرة رغم مرور السنين . هناك هذه الاستمرارية والديمومة الخاصة لروائع الأشياء وآثارها . واحساس الراوية بالرائحة يشبه احساس الانسان الذى تبتتر رجله ويظل يشعر بالامها أثر متوهم وخيالى لكنه واقعى أيضا لأنه موجود هناك فى مناطق الشم الخاصة من المخ . هناك تجول وتحول بين الذكريات والمرايا القديمة والآثاث والستائر والصور فى اطارها المعلقة ، وبين الملابس والأحلام .

يحضر رمز المرأة هنا كرمز خاص دال على علاقة وهنت وانتهت وذات تغيرت وتحولت « تنظر الى المرأة وترى امرأة مختلفة » تنظر الى المرأة ونحاول لمس وجهها ليخفيها الحاجز الزجاجى . لا تستطيع لمس ملامح وجهها .

المرأة رمز حاضر فى قصص كثيرة من قصص هذه المجموعة وهو رمز يصرى وسيكولوجى خاص يرتبط بالعلاقة بين الانسان ونفسه ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر وهو أيضا رمز يرتبط بالموت أو بالخوف من الموت (كما فى حالة تغطية المرايا بأغطية معينة فى زينة الحياة بعد ولادة لوسى اعتقادا من المحيطين بها أن الوليد الذى ينظر الى مرآة انما ينظر الى قبره . وهى فكرة موجودة فى بعض الأساطير الفرعونية واليونانية ولدى البدائيين من قبائل الزولو وهى أساطير تربط بين الانسان وظله وتؤكد أهمية عدم النظر الى المرأة أو الظلام والا حاق الموت بهذا الناظر كما خلق بنرجس عندما أحرق صورته) .

والمرأة موجودة أيضا فى « تحت التمرين » فى محل الكوافير ، وموجودة فى « عودة » كما أشرنا والموت فى القصص قد يكون حرفيا عيانا وقد يكون مجازيا رمزيا ، وفى الحالتين هناك شئ يحضر وينقضى ، لكنه لا ينسى ولا يندثر ، وهناك شئ تحضر نيابة عنه ، وقد بون هو الموت السيكولوجى الحال المرتبط بحياة خصبة كانت هناك وانقضت لكن آثارها مازالت حية هنا ، يتم تذكرها والعودة اليها دوما فى هذا الحاضر الخاص الشاحب والحزين .

لا نستطيع أن ندعى أننا قمنا في هذه الدراسة بالإحاطة بكل مكونات هذه المجموعة المتميزة « زينة الحياة » لأهداف سوييف ، فكل قصة من هذه القصص تحتاج الى قراءة متعمقة متصلة من أجل الكشف عن أبعادها وعن دلالاتها الخاصة والكبيرة . كل ما استطعنا أن نقوم به هو أن نقرب فقط من بعض هذه المكونات ، فركزنا على دلالة النظر ، وعلى عالم الأطفال ، وعلى أهمية التعبير باللون في هذه المجموعة ، وكذلك على جدلية المركز والهامش ، وأيضا على دلالات الموت . وكل ما سبق يرتبط بشكل خاص بهذا العالم الفريد الذي يتشكل بين الذاكرة والنسيان .

● موج يجرى وراء موج

● قراءة في «لا أحد ينام في الإسكندرية»

● لـ «إبراهيم عبد المجيد»

يصعب أن نحيط بهذه الرواية أو ببعض مكوناتها في دراسة واحدة ؛
فهذه الرواية أشبه برؤية كونية أو كلية حول عالم الاسكندرية في
الأربعينيات ، هذا العالم الصغير الذي كان في حالة تماس ساخن مع العالم
الأكبر ، ذلك الذي كان ي موج بحروب طاحنة بين المحور والحلفاء .

عالم على الهامش يعيش فيه بشر هامشيون وجدوا أنفسهم فجأة بين
شقي وحى ، وفي قلب الأحداث . وفيما بين ذاكرة العالم ونسيانه ، بين
تاريخه وجغرافيته ، بين أطره ومشاهده ، بين بده وجور موجانه ، بين
تياراته وحركاته الباطنية والظاهرية بإبعادها النفسية والاجتماعية
والتاريخية والطبية والفنية والاقتصادية والانسانية عامة تحركت فصول
هذه الرواية وتجلست (١) .

هذه ، فقط ، نظرة طائر على هذه الفصول .

المشهد والاطار :

يرصد ابراهيم عبد المجيد في هذه الرواية المهمة حياة الاسكندرية
في الأربعينيات تفاصيلها كافة ، شكل بيوت الاسكندرية وشوارعها
وحاناتها ، ملابس النساء ، أشكال الاضاءة في الشوارع ، قصبات الشعر ،
ملابس الرجال والأطفال ، البضائع التي في المحلات ، نداءات الباعة
وأغانيهم ، الممثلون والممثلات المشهورون والمشهورات من أبطال السينما
المصرية والأجنبية وأشهر أفلامهم ، وواجهات المحلات والمقاهي ، وعلامات
محلات التبغ بألوانها الحمراء ، روائح السمن وجوز الهند والسكر في
محلات الحلوانية ، محلات لتحف والأنتيكات والساعات ، روائح الجملة
والأستر والكحول والبويات ، النداءات والمعاكسات ، روائح الأرضية
الاسمنتية المرشوشة بالماء ، الاسكندرية القديمة والاسكندرية الحديثة ،
بنات الليل والمقاومة السرية ومحاوله انهاء الاجتلال ، الغلاء الفاحش

والشراء الاتحش ، الكبارى ووسائل المواصلات والشركات والميادين
بتمثيلها المشهورة ، ترعة المحمودية وراغب وكرموز وغيط العنب ودوران
سيدي كريم ، الحفاء والعراء والبطالة والبغاء ، التدافع من أجل لقمة
العيش والاحتفالات الملكية ، الاحتفالات الدينية لدى المسلمين والمسيحيين
وحالات التراحم والمودة والمحبة التي كانت سائدة . عامود السوارى وكوم
الشبقافة . حكايات الأولياء السحرية الخارقة : حكايات أبي العباس وأبي
البرداء والسيد البدوي والمريرجس وامتزاج التراث الاسلامي والمسيحي ،
تناول فاكهة أبي فروة في المساء والاصغاء لأغاني عبد الوهاب ، البرتقال
الياقوى الوفير والأفلام والمسرحيات واسعة الانتشار ، سرقات لوحات
لبعض الفنانين وأخبار العالم العسكرية وغير العسكرية ، حوادث القتل
والسرقة والاعتصاب وظهور الجثث على نحو متكرر في ترعة المحمودية .
أطفال يلعبون وبوارج تضرب وتختفى وطرايات المائنة تدمر سفن الحلفاء
وظائرات المائنة تضرب الاسكندرية وتجعل « لا أحد ينام » فيها . اقراض
« دى زيكس » الطبية التي تعيد الشباب والطاقة وكانها اقراض ايلياتونين
ذائعة الصيت في أيامنا هذه بعد ما يزيد على خمسين عاما . بنات تباع
من بيت دجاجة إلى بيت آخر وتنتقل في عهديات بمقايضة وتبادل على طول
البلاد وعرضها وشمالها وجنوبها ، احتفالات العيد الأصغر والأحكام
العرفية والطوارى ، ماركات السيارات والسجائر وملابس الأطفال
الزاهية في العيد والفرق الموسيقية العسكرية التي تعزف أغاني عبد الوهاب
وأم كلثوم في الميادين ، رائحة يود البحر ورائحة زفارة السمك وملابس
باعة السمك المميزة وأنواع الشعل المختلفة متنوعة الأحجام والأسعار .

مقارنات بين الاحتفالات بالأعياد في القرية والاحتفالات بها في
المدينة وجنود من كافة أنحاء الإمبراطورية التي كانت لا تغرب عنها الشمس
يجيئون إلى الاسكندرية ويغيبون عنها ولا أحد ينام فيها .

الشموارغ وهي موشاة وهي متربة وهي جافة وأخبار عن قراي قدوم
هتلر إلى الاسكندرية .

مجد الدين يغادر قريته بسبب أحداث تار قديمة تتجدد ويذهب إلى
الاسكندرية واقعا تحت أسر حليه الساحر بها تحت تأثير حكايات أخيه
البهي ، مجد الدين يقابل دميان في السجن مرة سريعة ثم يقابله لحظة
مقبل أخيه البهي ، في معركة لا معنى لها بين أبناء الشمال وأبناء الجنوب ،
كان لابد أن يموت البهي حتى يظهر دميان ، دميان يحل محل البهي ،
دميان يصبح لمجد الدين الأخ الذي لم تلده أمه .

.. هتلر يغزو تشيكوسلوفاكيا والنمسا ويدخل هذه الليلة بولندا
ومجد الدين يبدأ رحلته الخاصة الى الاسكندرية ، رحلة لاكتشاف المكان
واكتشاف الذات والآخر الحميم . الاتحاد السوفيتي يوقع معاهدة عدم
اعتداء مع هتلر يتم تقضيها بعد ذلك وايطاليا موجودة في ليبيا وأوروبا
مربوبة ولا أحد ينام في الاسكندرية .

مشكلات الثأر في قرية مجد الدين بدأت مع الحرب العالمية الأولى
وكميت مدة طويلة ثم انبعثت من رقادها مع مطلع الحرب العالمية الثانية ،
ومجد الدين يغادر قريته ويتم قتل أخيه البهي ويتقابل مجد الدين مع
دميان ، وتنشأ بينهما صداقة جميلة وعميقة لا ينجح شيء في التسريب إليها
الا الموت ، موت دميان في نهاية الرواية .

وراسو تكاد تختفي من الوجود والأحذية تختفي من أقدام المصريين ،
وتظهر مشروعات لمكافحة الحفساء ، البهي المنذور للآلَم الموجود المجهول
الغائب الحاضر الجميل فائن النساء المحرك « للأحداث الذي لا يتحرك كانه
أرسطو » البهي الذي لم يكن محسوباً دائماً ، عاد من الحرب العالمية الأولى
التي شارك فيها - بلا بهاء ولا نور ، انطلقاً خرجت منه طاقة النور ، البهي
لم يكن محسوباً دائماً وهذا كان سر آله الكبير .

البهي ، باع أرضه واختفى ثم عاد ثم اختفى ثم عاد وهكذا حتى
مات . البهي كان بمثابة النذبة التي تأدت مجد الدين وجذبته الى
الاسكندرية ولم يستطع مجد الدين أن يقاوم سحر النداء الغامض ، البهي
يظهر بين وقت وآخر مهما طال الزمن الفاصل بين ظهور وظهور ، البهي
يظهر أحيانا راكبا فرسا أشهب يمزج على حافة التربة وعلى أطراف الحقول
البهي يقيم محكمة وهمية ابتدعها للثأر للنساء من أزواجهن وظالمينهن
البهي صمم على خراب ديار القرية كلها . ونجح في ذلك الى حد كبير ،
البهي يموت بشكل عيى في معركة لا ضرورة لها بين أهل الشمال
« البجاروة » . وأهل الجنوب « المصاعدة » ، البهي يموت وتولد العلاقة
الجديدة الخصبة القوية بين مجد الدين ودميان .

مجد الدين ودميان يبحثان عن العمل وخلال بحثهما عن العمل
يكتشفان المكان وخلال اكتشافهما للمكان يكتشفان ذاتيهما ويكتشفان هذه
المحبة التي تتعمق شيئا فشيئا بينهما .

يمر مجد الدين ودميان خلال رحلة بحثهما عن العمل بأحياء الفقراء
وأحياء الأغنياء في الاسكندرية . يشمان رائحة التبرك ويشاهدان المطاعم

والبازارات وأماكن «الصيارفة والمقاهى والبورصة ويشمان» رائحة اليهود والعشب التى تتسرب منعشة فى الفضاء ويتنسمان الهواء الذى له طعم

الماء العذب السلسبيل .

الشباب يحتال على الحياة والعمل فى الاسكندرية ، فيلجأ بعضهم الى حمل المارة من أحد جانبي الشارع الى الجانب الآخر خلال الأيام غزيرة الأمطار ويلجأ الأطفال الى جمع أعقاب (مخلفات) السجائر وبيعها مرة أخرى وتكثر أحداث القتل والانتحار الشبيهة فى جوهرها وشكلها بكثير من أحداث القتل والانتحار والجرائم الأخرى التى تحدث الآن خلال التسعينيات ، البطالة التى تظهر وتزايد ويتزايد معها الانحلال الأخلاقى، والضياع الخاص للفقراء والمعدمين والمهمشين الضائعين .

معارك جوية وبحرية وبرية طاحنة وفرق موسيقية وغنائية وأفلام جديدة وحوادث انعدام ومواليد جدد ووفيات وأفراح .

طبيعة جامحة بقوة رعدىها وقسوة أمطارها وحلقة ظلامها وحياة تمتلئ بالآلم والمعاناة والخوف والترقب وفقدان اليقين . وفتى أضعف يظهر دوما أمام أبواب الشركات ويختفى ، يبحث عن عمل ولا يجده ، ويتابع مجد الدين فى سيره الى المقهى ويقول دميان لمجد الدين عنه « هذا قرينك يا مجد الدين خرج لك من تحت الأرض ويتأمل مجد الدين الفتى المعتوه ويرى فيه واحدا من أبناء الله الصغار الضالعين المباركين أيضا » .

الكونت زيزينيا يقاضى بلدية الاسكندرية لأنها استولت على أملاكه بالرمل (هناك قضايا كثيرة تشبه ذلك فى أيامنا هذه أيضا) ، أفلام جديدة ، وهزائم وانتصارات، أمراض تكثر وتشيع وزلازل تحدث ورقصات جديدة تظهر ومازال مجد الدين ودميان يبحثان عن عمل ، وتجيء أعياد وتداخل المستويات الروائية الإبداعية بل وهناك إبداع أيضا فى التكوين الخاص بالمستويات التسجيلية حيث مزج خلالها إبراهيم عبد المجيد بشكل مرهف بين الكونى والفردى والعالمى والمحلى ، الجرم الصغير والعالم الأكبر (٢) ، ويموت الفتى الأضعف وتلفظ ترعة المحمودية جثته بعد أن قتله أبوه فى لوثة عقلية مفاجئة وكان قد قتل أمه من قبل فى لوثة مماثلة ويتكاثر باعة الترمس وباعة نشارة الخشب وتجيء أفلام جديدة لكلاارك جيبيل وجوان كراوفورد وتجيء أعياد الميلاد وشم النسيم بعدها .

وتكثر الغارات على الاسكندرية وتختفى مظاهر الحياة خلال الغارات. لكنها تعود بعدها أشد قوة ، طائرات ألمانية وإيطالية تهاجم الاسكندرية

وقوات ايطالية تهاجم العلمين وشبان وشابات تتزايد أحلامهم وأحلامهن بأوروبا (وباريس خاصة) بالعلم والحضارة والمتعة والفن والحرية ، وتظهر طوابير من الناس غريبة الملامح (محور وحلفاء) وتنشأ أدعية مشتركة بين المسلمين والمسيحيين خلال الفارات ، وتتحرك عين الكاتب واصفة لنا أشجار الكافور والسنديان والنخيل الهندي السامق والأكاسيا العارية ، ويحضر بحر الاسكندرية بأسمائه وروائحه وسفنه وتاريخه ، هذا البحر الذى تأتى أمواجه وتذهب ثم تأتى وتذهب بلا نهاية فى استثمارية خالدة رمز لاسكندرية خالدة تهب روائحها من كل صفحات الرواية تتشكل مشاهدنا وأماكنها ويحيا بشرها وينجح مجد الدين ودميان فى الحصول على عمل فى السكة الحديد التى يتم مدها لنقل جنود وعتاد قوات الحلفاء ، وتعمها حالة من الرضا النسبى .

وتظل القطارات تذهب وتجيء من أماكن القتال فى الصحراء الغربية وحتى الاسكندرية وبالعكس ، موت وحياة ، انتصارات وهزائم وجنسيات مختلفة تتفاعل وتحتك بأفكارها وتصوراتها المختلفة عن بعضها بعضا هنود وسودانيون ونوبيون ومصريون وأفارقة واستراليون ، ويجيء تاريخ حفر ترعة المحمودية بموتاتها وحكاياتها التى لا تنسى التى يقول عنها الكاتب « هل يحتاج أمة من الأمم الى أكثر من مائتى ألف قتيل ليكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعاريت » .

وتستمر حركة النقل ويستمر استعراض وسرد تاريخ المؤسسات والأفراد والحكومات والشعوب ، وتستمر المحمودية مستودعا للأسرار وهناك عشق خاص لدى الكاتب لاسكندرية عامة ولترعة المحمودية خاصة ، عشق يمتزج بالدم (والتعبير مأخوذ من روايته المعروفة العشق والدم) التى دارت رحاها بجوار المحمودية ، احساس بالمكان ، و احساس بالزمان ، وقصائد وغناء ، وتراث و احساس بالفراغ ، وتوقع للموت تحت تأثير الفارات التى تكشف عن الطبائع الحقيقية للناس ، ولا أحد ينسام فى الاسكندرية ، بيوت خشبية صفراء ، وبيوت منخفضة من دور واحد ، وبيوتات وطرق وعشش وبيوت صفيح فى عمال حركة وعمال دريسة ، وصحراء قاحلة وشوق للأهل والأحباب ، وقصة حب جديد كانت قد نشأت بين رشدى (المسلم) وكاميليا (المسيحية) .

ليقدم لنا مجموعة من المشاهد الجميلة بعد خروج مجد الدين من منزل رشدى وأبيه شاهين ، مشاهد عن البشر الهامشين الضائعين فى الليل ، ومشاهد عن الليل ذاته بأصواته وأصواته ، والطريق الممتد التى بظللها والخوف الممتد المصاحب لشي مجد الدين فيه ، وتسائلات وتأملات حول شوارع البان والنجس والفل والريحان والرند والكروم والقرنفل .

تأملات عن شوارع بأسماء وملصقات أو وقائع رثة كلها ، كما يتأمل مجد الدين في شوارع رثة ، سقيمة متخمة بناس متعبين مشردين ، لا يدرك أحد منهم أنهم ينتهون إلى المدينة الكبيرة التي يتحرك فيها كل شيء ، إلا هذا المكان ، أنهم لا ينتمون إلى الاسكندرية أبداً هؤلاء الذين يعيشون في هذا المكان ، الاسكندرية البيضاء المرحمة المشقرة لاهية عنهم لا تهلن اليهم ، أنهم نقايات ألقها المدن والقرى البعيدة .

حتى كان هناك من يتوقف قليلاً من أجل النقايات ، ومن يصدق أنه من بين هذه النقايات يخرج أحياء وشعراء ومجانين وأولياء لله صالحون ! فقط القثلة والمجرمون الجديرون بالبقاء في هذا الجزء العفن .

ولا تعرف ما إذا كانت هذه فلسفة مجد الدين حول المكان بملاهيته ونقاياته أم هذه فلسفة إبراهيم عبد المجيد حوله ، هنياً تدانجل بين مستويات وعي « مجد الدين » ومستوى وعي « إبراهيم عبد المجيد » بحيث بدت لنا هذه اللغة الاحتقارية التي تتحدث عن بشر ضائعين متعبين مشردين تصفهم بأنهم نقايات ، لغة غريبة عن روح مجد الدين السميحة المتسامحة المتفهمة القريبة من روح الأولياء والمتصوفة والعارفين بالله ، هي لغة مثقفة إلى حد ما ، ومن ثم يمت غريبة إلى حد ما في هذا السياق أيضاً وتفشل قصة حب رشدي وكاميليا ، كاميليا تتحول إلى راحبة في أحد الأديرة بجنوب مصر ، تشفى المرضى وتقوم بالمعجزات ، ويحصل رشدي إلى شاعر ، هل كان لابد أن يحدث ذلك ؟

وبعد ذلك يذهب رشدي من الاسكندرية إلى الصعيد (أسيوط) مشياً على الأقدام ، يستخرج جثث الموتى من النيل ، ويعمل في الحقول ، ويتعرف على أحوال الفلاحين المهانين المسبتلين ، ولا يبيت في القرية الوحشية أكثر من ليلتين ، ويتفجر ببح الشعر ، ويقابل كاميليا وتباركه .

قبل ذلك كان رشدي يختفي ويعود ثم يختفي ، مثله في ذلك مثل البهني ، وتُحضر قبل ذلك أيضاً احتفالات المارجرجن والمرسي أبو العباس ، والفنانون الوشامون والبياعة الجائلون في موالد المارجرجن والمرسي أبو العباس والعدوي وأبني الدرداء وسيدى بشر ، ورائحة البصل في الموالد وروائح أخرى ، وتترايد حمى وطوفان الحرب ، ويظهر فيلم لعلي الكسار ، ويظعن شباب حلاقاً لم يرد أن يحلق لصديقه مجانا ، ويمتزج العادي بالكوثي ، وتترايد قضايا التسول والبغاء ، والقولدين والقمار والمراهنات والانتحار ، والاكتشافات الأثرية والغروض المسرحية ، والأفلام الأجنبية الجديدة ، ويظهر فيلم ذهب مع الريح ، ويبدأ سطوع نجم روميل تغلب الصنمراة ويتزايد عند المواليد من المصريين والأجانب ، ويتزايد عدد الوفيات بسبب الأمراض والسكر والجنون والانتحار والغارات .

ويتسم نقول مجيد الدين ودعيان الى العلمين ، ويصور ابراهيم
عبد المجيد جماليات الساحل الشمالى الممتد من الاسكندرية حتى
« السلوم » ، ساحل مريوط ، حتى ليبيا ، وهو - كما قلنا - الساحل
الهنسى فى مصر (لم يعد كذلك يا ابراهيم) ، يصور جماليات البحر
والصحراء : « الصحراء لها من كل ناحية أفق ، ولكل أفق سراب » .

وتحضر مرسى مطروح وبنىوة ، وتصوير جميل لبيئة كنج مريوط ،
تاريخ المكان ، وتاريخ البشر الذين عاشوا فى المكان أو مروا به تاريخ
القبائل العربية ، وقبلها تاريخ الأسر المصرية الفرعونية القديمة ،
والاضطهاد الرومانى للمسيحيين الأوائل ، قصر « براملى » وفاكهة كاليها
الجنة ، العامرة ، الجنود البريطانىون وجنود ايطاليا ومانيا وجنود
المستعمرات . حمزة الذى اختطفه جندي أفريقى ثم عاد بعد ذلك ، قصة
ضياعه فى الأسر والشتات ، حالات أسطورية امتزاجات . بين الأرض
والسماء ، ماضى مستمر ولا أحد يموت ، « مات دقلديانوس وعاش سانت
جيناس » .

كتابة تبدأ عادة بالشجن والغذاء ، وفرقة أسكتلندية مسئولة عن
الغناء والعزف (فرقة القرب) تذهب الى الحروب ، ولا يعود منها فرد
واحد ، فرقة تظهر خفية فى رواية ابراهيم ، القصيرة السابقة « قناديل
البحر » ، وتعاود الظهور مرات ومرات فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » .

حكايات وحكايات ومسكة حديد طويلة ممتدة ، واحساس خاص
بالخواء فى الصحراء ، اعلانات عن العطور والأثاث والثياب والأحذية
والسيارات والخمور والسجائر ، والكبريت ، والأدوية ، والمسارح ،
والسينما ، والأجهزة الكهربائية ، والأحذية ، ووصف للابن البدويات ،
ورائحة اللوبر والغنم تحرك حاسة الشم فى أنف دميان ، وتولد قصة حب
جديدة بينه وبين بدوية (ربما كانت مسلمة) ، وتتحول الاسكندرية الى
محرقه لأهلها ، وتموت عائلات كثيرة ولا يبقى منها غير طفل واحد ،
أو امرأة واحدة ، وتظهر مشكلات النساء والفتيات الوحيدات والأطفال
المشردين ، ويختلط لحم باعة اللحوم والمشتريين بلحم الحيوانات الذبيحة
فى مجازر هائلة تحدث خلال الليل وخلال النهار ، ويحلم مجيد الدين فى
نومه بزوجه وهى تضع طفلا ذكرا ، وتصبح معظم بيوت الاسكندرية
مغلقة ، أو مهندمة ، أو مهجورة ، وتصبح الصحراء القريبة من الحرب كأنها
معرض كبير . لمعظم الجنسيات واللهجات والعادات والأفكار ، وتظهر بين
أفراد من هذه الجنسيات حوارات كثيرة مثل تلك الحوارات فى العلمين
بين دميان وبين مجيد الدين والهنود والجندي السودانى « الصافي النعيم » .

تتزايد الغارات على الاسكندرية ، ويصدر مرسوم بالغاء البغاء
(عدا عواصم المحافظات أو المديریات) ، ويوجه النحاس باشا حكمة عبر
الاذاعة الى أهالى الاسكندرية يطالبهم فيها بالصبر والصمود .

ويتجول دميان فى الاسكندرية ، ويتحرك من غيظ الغضب الى
كرموز الى شارع الخديوى الى محطة الاسكندرية أحيانا ، وأحيانا يدخل
شارع محرم بك، وأحيانا يتجه الى محطة الرمل قاطعا شارع النبی دانيال،
ومن هناك يمشى على الشاطئ حتى قصر التين ، ويعود ، « ولا هواء
الاسكندرية مثير ، ولا ضوء النهار ولا زرقة البحر والسماء البعيد ..
الفراغ حوله أكثر من أى وقت » .

يتحرك دميان ويشاهد السكاري ، ويشاهد الجنود الأجانب ومقاهى
المنشية الخاصة بالتجار والسماسرة والغرباء ، ولا يرى كثيرا مما هو
موجود ، لكنه يشعر بوجوده ، ويشعر بأن قوة خفية تدفعه للتجوال فى
الاسكندرية عقب كل غارة ، قوة كأنها مدفوعة برغبة فى الامساك بالمكان
والحفاظ عليه ، وشم روائح وتخزين مشاهد وملابس وطعومه فى
الذاكرة والوجدان ، رغبة يحدوها الخوف ويحركها الحب ، كان يرى
البيوت المهدمة فى الشوارع ولا يرى البيوت السليمة ، يرى الحفر مكان
القذائف ولا يرى الأرض المستوية ، ويشم رائحة دخان اللحم المحترق
والأخشاب ، ولا يشم رائحة اليود القادمة من البحر ، ويفكر أنه ليست
هذه هى المدينة التى عرفها .

انه مأخوذ بمشاهدة الموت والغياب أكثر من اهتمامه بإدراك
ومشاهدة ملامح الحياة والحضور ، مشدود بالنسيان أكثر من اهتمامه
بالادراك ، انه يحاول أن يمسك بكل هذه التكوينات الغائبة الهاربة
المنسية التى توشك أن تموت ، انه كما لو كان يرى موته فى موت هذه
الأشياء ، والتفاصيل والأماكن والبيوت ، ويحاول أن يوقف موته ويبحث
حياته من خلال رؤيته لما كان قائما هنا ولم يعد موجودا .

يتحول المدنية بالنسبة له الى شيء يشبه الشريط السينمائى الذى
يعرضه أمام ذاكرته وأدراكه توما ، تدريجيا يتحول دميان الى كائن أثيرى،
وتبدو كما لو كانت قد تلبسته روح قديس ، وروميل يدخل الى مرسى
مطروج ، وتتقهقر قوات الحلفاء ، وتحدث معبارك بالسلاح الأبيض فى
الضيعة ، وتروى أساطير عن روميل ، وعن انتصاراته ، وتبدأ السفرات
الأجنبية فى حرق أوراقها ، ويزداد سخط الإناس على الإنجليز ، ويطلب
الانجليز بضرورة اخراج أم كلثوم وعبد الوهاب كرها أو طواعية من

القاهرة ، حتى لا تستغل الدعاية الألمانية أغانيهما ، وهجمت الناس على البنوك لسحب أموالها ، ودب الخوف فى نفوسهم ولزموا بيوتهم أياما لا يخرجون الا للضرورة .

وتتزايد الغارات والغارات المضادة والانتصارات والهزائم لهذا الطرف او ذلك ، وتشيع الحكايات عن وصول حيوانات شاردة من الصحراء تحت وطأة الحرب ، أسود ونمور وذئاب وبعال وبقرود ، وبالفعل وجد الناس أكثر من قرد قد تسلق الأشجار فطاردها بالحجارة حتى قتلوها ، كما تحولت الكلاب بالليل الى بعال وذئاب ، وتتزايد طواير الفقراء والهاربين الضائعين ، والأزياء المختلطة ، والأصوات العالية ، والبكاء الكثير ، والمتاع المتناثر الكثير والقليل ، والقطارات تمرق سريعة وتتزايد الزحام ، والجميع ينظر للجميع ، واللحظات لا معنى لها ، ولا أحد ينام فى الاسكندرية ، ويتهدم بيت ويشم مجد الدين رائحته الوادعة الأليفة التى تبعث على الراحة والنوم رغم بعد المسافة التى تفصله عن هذا البيت . بينما هو هناك فى صحراء العلمين .

ويعود حمزة من متاهته ليحكى باللغة العامية حكايته الغريبة ، وتحوله من رهينة لدى الانجليز الى أسير لدى الايطاليين ثم الانجليز ثم الألمان ، ثم يعود ويرى روميل ويقابله ، ويحلم الرسول (صلعم) ويتجاوز الألغام تحت إرشادات هاتف رسول ، ويحلم دميان بالمارجرس ويزداد الصمت فى الصحراء ، ثم ينفجر الوجود فى بركان حربي مدمر فيهرب مجد الدين ودميان وكأنهما يطيران على أجنحة جبريل من العلمين الى الحمام (على بعد أربعين كيلو مترا من العلمين) فى طريقهما الى الاسكندرية ، وخلال هذا الهروب الطائر يموت دميان ويصعد الى السماء على هيئة فارس يطعن الثنين (كاله المارجرس) يصعد كما يراه مجد الدين على فارس ذهبية ، ويبد ذهبية يمسك بزمام ذهبى يقتل به الثنين النارى ، ويشعر مجد الدين بعد موته بأنه يتيم .

ويعود مجد الدين بعد ذلك الى قريته ، ويشم رائحتها ، وتنكسر ساقاه خلال قفزه من القطار العائد من جبهة القتال والذى لم يتوقف على محطة قريته ، وتنتهى الحرب بانتصار الحلفاء كما هو معروف ، وتتزايد حمى الفرح والسرور والاحتفالات خلال ليالى الانتصارات هذه ، وتسكن المدينة حتى الصباح ، فى مزاج آخر ، وبروح أخرى ، وحينئذ أخرى ، تجعل لا أحد ينام فى الاسكندرية .

ويشفى مجد الدين من إصاباته ، ويستسلم لغواية الاسكندرية ، ونداءاتها الخفية ، ويعود اليها ، وتهطل امطار ثيرة ، ويتغير شكل

المدينة ، وتضاء المصابيح بالنهار ، وتظل الاسكندرية ساحرة ليلا ونهارا ،
ولا أحد ينام فيها ، فدائما هناك عشاق لها ، وأحد منهم كتب هذه الرواية
العظيمة .

الموجة شكلا .. الموجة مضمونا :

الشكل الغالب على هذه الرواية هو شكل الموجة (اقترح تقدمه
كمصطلح نقدي جديد ، ولا نعرف اذا ما كان قد سبق استخدامه في
دراسات سابقة أم لا) .

فالفصول في هذه الرواية أحيانا ما تبدأ عنيفة (على هيئة مد) ثم
تضعف تدريجيا (جزر) ثم تقوى بعد ذلك ، وقد يحدث العكس . (تبدأ
ضعيفة ثم تقوى ، وما بين الضعف وبين القوة هنا موجات صغيرة متتالية) .

والأمر شبيه بما يحدث أحيانا في الموسيقى ، الموج يحدث على سطح
البحر ، ويحرك أعماقه ، كذلك الأحداث التي تحدث على سطح هذه
الرواية تحرك أحداثها وتحرك شخصياتها في بحر الحياة متلاطم الأمواج .

الموج ماء يتحرك حركة دائمة ، والأمواج لها خصائص التغير والتداع
والاثارة والقلق والاتساع والايهام بالسكون والحركة والاقتراب والابتعاد
والظهور والاختفاء . كذلك عوالم هذه الرواية وحركات أحداثها وشخصياتها
كما استعرضنا عديدا من تفاصيلها في القسم السابق من هذه الدراسة
لل ما يعتل بداخلها من حركة وسكون ، من حياة وموت ومن تغير وثبات
ومن اتساع وقلق ، ومن أيهام وصدمات ومن أحلام وبقظات ، ومن ظهور
واختفاء ، من تكرار وعود أبدي ، من روائج وأصوات ، من مشاهد
وذكريات ، ويوجد شكل الموجة التي تظهر وتختفي في الشكل الخارجي
بتفاصيل أحداث كثيرة خلال هذه الرواية أيضا .

من هذه الأحداث على سبيل المثال لا الحصر ما يتعلق باليهي الذي
يظهر ويختفي ثم يعاود الظهور ويعاود الاختفاء .

وأيضا تلك المرأة التي تظهر لمجد الدين في الرواية ومعها أطفالها
حتى اذا ما نظر اليها وحدها تختفي ثم تعاود الظهور فاذا أمعن النظر اليها
وحدها تختفي ، وهكذا المطر أيضا في الاسكندرية يظهر ويختفي ، وهناك
أفراد يغيبون ثم يظهرون على هيئة جنث قد تختفي بعد ظهورها .

والبطالة تظهر وتختفي والبغاء يظهر ويختفي ، والاختفاء والظهور
ليس قاصرا على الأربغينيات ، بل يمتد منذ الحرب العالمية الأولى وعبر

الثانية وحتى الآن خلال التسعينيات ، كما أشرنا في تلك الأحداث المتكررة ، وهناك ما يشي بوجود هذه الاستمرارية لعديد من الأحداث بشكل يمتد الى مئات بل وآلاف السنين .

محتلون يظهرون ويختفون ليظهر غيرهم ، وبحر تأتي أمواجه وتذهب ، وقطارات تذهب وتجيء لتذهب ، وأحلام تتكرر أثناء النوم (حلم دميان بالمارجرجس مثلا) ثم تتحول الى أحداث واقعية خلال اليقظة (دميان يصعد الى السماء في هيئته النهبية) ويتألق الأسطى غبريال في كتابة ملاحظات في نوتته (ظهور) ثم لا يجد شيئا يفعله فيمسحها (غياب) ثم يعيد كتابتها في اليوم التالي (ظهور) . ويسلم حمزة على زملائه خلال ذهابه بعيدا عنهم (غياب) وخلال مجيئه اليهم (حضور) حتى لو كان ما يفصل بين الذهاب والحضور دقائق قليلة ، وتحكى أم حميدو الحكايات نفسها لزهرة زوجة مجد الدين ، وهناك آثار وكنوز (غائبة) تكتشف على نحو متكرر ومستمر (حضور) وهناك تكرارية الليل والنهار والحرب والسلام والسهو والنوم وحركات القطارات والترام ورشدى لذي يختفى ويعود يختفى .

وهناك الرجل الذى يغفو وينهض فزعا ثم يغفو مرة أخرى في القطار الذى حمل مجد الدين ودميان من الاسكندرية الى العلمين (رضوان الاكسبريس) .

وهناك بركة البدوية التى يقول دميان عنها لمجد الدين : « هذه البنت لغز يا شيخ مجد ، يما تاتى تروح . ربنا هو الذى أرسلها لى كى تشغلنى » .

وهناك موت البهى وظهور دميان وموت دميان وميلاد ابن جديد لمجد الدين ، وتوالى الفصول والأحوال وتتابع الليل والنهار والموج يذهب ويجيء ليذهب ويجيء موج غيره ودراما كونية ووجودية مستمرة لا تنتهى .

روح المكان :

نكات وطرائف ، وأشعار وشتائم ، فصول بالفصحى وفصول بالعامية ، نصوص من القرآن والانجيل ، ونصوص من النقرى ولوركا وطاقور وكفافيس وايلوار ويودلير وشعراء عرب محدثين وقدامى ، تناس وقرصيع (أو تناس ضمنى وتناس بارز) ، أحلام وكوابيس ، مقاطع

تسجيلية ومقاطع روائية ، مقاطع تسجيلية أشبه بالمقاطع الروائية حيث البناء وإعادة البناء ، ومقاطع روائية أشبه بالمقاطع التسجيلية و (تبدو المقاطع التسجيلية أحياناً وكأنها سحبت الطاقة الإبداعية الخاصة ببعض الفصول واستأثرت بها وحرمت منها المقاطع السردية الروائية التي تمثل إسهام الكاتب الخاص والفريد . انظر على سبيل المثال لا الحصر الفصل الخاص بالرحلة النيلية التي قام بها رشدي وكاميليا خلال التوهج الأخير لقصة حبهما .

في الرواية استخدام واضح لتكنيك المونتاج والقطع وإعادة وصل الأحداث المستخدم في السينما ، وفيها أيضاً لغة الاعلانات والملصقات والعناية البصرية . في الرواية مقاطع أسطورية وأحداث تستلهم روح الواقعية السحرية (علاقة دميان بالمارجرس مثلاً ، والتفاصيل الخاصة بحياة البهي مثلاً ، والمشاهد الأخيرة الخاصة بهروب مجد الدين ودميان ثم موت دميان في النهاية ، وكذلك تلك العين الراصدة للتكرار الأبدي وفيها أيضاً هذه الروح التسجيلية التوثيقية التي هي ليست روحاً وثائقية حرفية مكتوبة أرشيفية بقدر ما هي روح إبداعية تركيبية تكوينية تشييدية ساهمت في جعل كثير من المشاهد التسجيلية أشبه بالمشاهد البصرية الحية شديدة الاقناع والتسويق ، في الرواية تاريخ حقيقي وتاريخ متخيل مبتكر ، تاريخ موجود في الكتب والوثائق والصحف والدوريات ، وتاريخ إبداعي عايشه الكاتب وكتبه ومن خلاله عاشت لنا الشخصيات .

في الرواية احساس خاص بالزمن في مفهومه الخاص المتغير وفي مفهومه العام الثابت . وفي الرواية احساس خاص بالمكان ، احساس خاص حد العشق الصوفي الغدائي في الاسكندرية ، وهنا عاشق جديد ينضاف الى سلسلة العشاق الآخرين السابقين لهذه الفاتنة (الاسكندرية)، نذكر منهم اضافة الى ابراهيم عبد المجيد ، صاحب الأعمال السابقة المتميزة عن الاسكندرية أيضاً مثل « بيت الياسمين » على سبيل المثال لا الحصر . كفافيس ، داريل ، فورستر ، ادوار الخراط ، وغيرهم في « لا أحد ينام في الاسكندرية » هذا الاحساس الذي أطلق عليه لورنس داريل من قبل اسم « روح المكان » ، وباعتبار هذه الروح المحددة الأساس المهم في أي ثقافة ، انها الروح التي تظهر في زهور وعطور وخمور وملابس وفنون ورقصات أمة من الأمم أو شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات ، هذا الوعي بالروح الخاص بالمكان هو ما يتولد عنه ما يسمى بالاحساس بالمكان ، وهذا الاحساس بالمكان هو الذي يميز كياً يشير « داريل » بين الأعمال الإبداعية ذات القيمة الكبيرة والأعمال الإبداعية ذات الأهمية القليلة (٣) .

تمتزج فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » أخبار السياسة بأخبار الفن ، بأخبار المال ، بأخبار الجرائم ، بأخبار العلم ، بالطقوس الدينية ، صعود الأمم وانهارها ، أخبار الصحة والمرض ، الحياة والموت ، الأغاني الشعبية والمسرحيات والأفلام الشائعة وقصائد الشعر ، التاريخ القديم والتاريخ الحديث ، المنتجات التجارية والأدوية والخمور ، المقاهى والروائح والأطعمة والحانات والبيوت ، عالم بير ينطوى فى عالم صغير ، عالم صغير يضيع فى عالم كبير .

كان الكاتب الألمانى ألفريد ووبلين صاحب الروايات التسجيلية المعروفة فى النصف الأول من هذا القرن (على سبيل المثال لا الحصر : ميدان الاسكندر برلين ١٩٢٩) يؤكد أهمية الوثائق والحقائق فى الابداع ويقول انه من خلالها نتحدث مع الطبيعة التى هى كاتب الملاحم الأعظم كما قال ، ومن خلالها يتحدث الكاتب الصغير فى مواجهة أخيه الأكبر (الطبيعة) ويقول أيضا : « وقد حدث حين كنت أخط هذا العمل التاريخى أو ذاك أنى كنت لا أكاد أستطيع أن أكبح جماح نفسى من نسخ تقارير بكاملها ، نعم : وأحيانا تهاويت أعجبا وسط الوثائق . قائلا لنفسى : لا أستطيع أن أعمل أحسن . . هذا كله عظيم ورائع وطريقته كلها ملحمية الى حد أننى أرانى لا مكان لى » (٤) .

ليست « لا أحد ينام فى الاسكندرية » حرفية تجميعية فقط كما هو شأن بعض الروايات التسجيلية ، بل هى كما قلنا رواية فيها هذا البناء والتركيب الجديد حتى بالنسبة للمقاطع السردية التسجيلية فيها ، كما أن فيها أيضا هذا السرد الروائى الابداعى الجديد غير التسجيلى بمستوياته المختلفة ، ليست الحقائق والوثائق والبيانات هى المهمة فى « لا أحد ينام فى الاسكندرية » بل الانسان الذى يقف وراءها سواء كان هذا الانسان زعيما سياسيا أو قائدا عسكريا أو مصلحا اجتماعيا أو شاعرا أو ممثلا أو عالما بسيطا « مجده الدين ودميان مثلا » أو بائعا متجولا أو راقصة « لولا » مثلا أو طفلا صغيرا أو مجموعة من القوادين أو فتيات الليل أو المجرمين أو المعتوهين أو الضائعين فى زحام الحياة . . .

ترصد هذه الرواية ملحمة الحياة الكبرى فى العالم ايان الحرب العالمية الثانية بشكل عام ، ومن هذا المشهد الملحمى تقتطع جزءا خاصا من العالم الا وهو الاسكندرية (وكذلك العلمين) وتركز عليه ، وخلال ذلك يلقي كاتبها باحالات زمنية (تمتد آلاف السنين وترتبط بتاريخ الاسكندرية خاصة) ومكانية (أماكن عديدة فى مصر وفى ألمانيا وانجلترا وروسيا وغيرها) عديدة متنوعة يمكننا الاستفادة هنا مما قاله زيولكوفسكى عن

رواية « ميدان الاسكندر ببرلين » لألفريد ودوبلين « فنقول بأن الانطباع القوي الذي نتلقاه من لا أحد ينم في الاسكندرية » هو عدم الاستمرار ، فإن تنقلات التركيز السريعة من جزء الى جزء ، ومن فقرة الى فقرة ، تمثل محاولة للسيطرة على المجال الأفقى الكامل للمدينة من كل جوانبها ، وتقديم فوضى المدينة فى آن معا ، هناك هذه المحاولة لفهم روح المكان ، روح الاسكندرية ، وهناك هذه الاحاطة الادراكية بشوارعها وميادينها وأسواقها وسكانها وملابس سكانها ومحللاتها ، وبضائع محللاتها ، واجهات المحلات والمقاهى واعلانات الصحف والأطعمة والروائح والأعياد والطقوس وغير ذلك مما ذكرناه فى بداية هذه الدراسة وخلالها .

تبدو هذه الاحاطة الادراكية من الكاتب بالاسكندرية زمانا ومكانا محاولة منه لفهم روحها ونجاحا فى هذا الفهم يقينا كما ظهر فى احالاته الدائمة للاستمرارية الخاصة بروح هذا المكان وروح هذه المعانى حتى لو كان قد تم التعبير والايحاء عن هذه الاستمرارية من خلال انطباعات غير مستمرة ، فالسيطرة على المجال الأفقى للمدينة (الحال الظاهر خلال الأربعينيات) يتم تدعيمها من خلال عنصر عمودى يستند فى أعماق زمن هذه المدينة وحيث اللحظة الراهنة تشتمل فى جوهرها بالضرورة على عناصر من الماضى وعناصر من المستقبل ، هناك تتابع وتزامن فى الرؤية الخاصة لهذه المدينة ، وهناك امتزاج بين الزمان والمكان فى لحظة معينة أو فترة معينة هى أربعينيات هذا القرن (٥) .

أدى هذا التصور للتزامن الأمتى والعمودى الى شكل روائى أقرب الى الملحمة . وتصورها الخاص للملحمة هنا ليس التصور الذى يرد كثيرا فى قواميس الأدب وباعتبارها قصيدة سردية طويلة تخصى تاريخ أو ملحمة أو مآثر بطل قومى ، كما هو الحال فى الالياذة والأوديسة ، أو باعتبارها عملا موسوعيا من حيث المعلومات والتفاصيل التى يشتمل عليها ، أو باعتبارها عملا شعريا أسطوريا كما تمثل فى أعمال بيرون وهو سابقا واليوت وجويس وباوند لاحقا (٦) بل نحن هنا أقرب الى رؤية هذه الرواية فيما تصوره دبلن فى مقالة له بعنوان « مبنى العمل الملحمى » معارضا النظرية الجمالية المألوفة ، أن الملحمة لا تقص عملا ماضيا ، بل انها بدلا من ذلك تمثل أو تقدم الحاضر ، وبهذا الصدد فإن صيغة الفعل الزمنية لا تهم ويمكن التنويع فيها بحرية « (٧) » .

كتب ابراهيم عبد المجيد فى هذه الرواية ومن خلال هذه الرواية ملحمة الاسكندرية فى الأربعينيات وكتبها من خلال تفاعل بين محاور أفقية ومحاور عميقة ، ومن ثم فإن الأفق الدلالية للعمل ليست قاصرة على

الأربعينيات ، وليست الرواية متضمنة لوجهة نظر سردية واحدة واحدة ،
انما فيها عديد من الأصوات السردية المختلفة ، وفي بعض الأوقات ينسحب
الرواي ويختبئ وراء تقارير ذات طبيعة واقعية ، في الرواية
حوارات بالفصحى وحوارات بالعامية وحوارات بلهجات عامية مختلفة
(لهجة البدو ولهجة أهل المدينة مثلا) ومنها أيضا حوارات بلغات أخرى
غير العربية (الانجليزية خاصة) وفيها احصائيات (للمواليد والوفيات
من المصريين والأجانب وأسباب الوفاة وكذلك أعداد القتلى في جبهات القتال
المختلفة وأنواع الأسلحة المستخدمة في القتال ..) .

في الرواية سخرية ونكات وطرائف ولغة مهذبة أحيانا وتقرب من
مستويات اللغة النابية أحيانا أخرى (الشتائم ولغة السباب الموجودة
أحيانا) .

هناك امتزاج وتتابع في الرواية بين مستويات السرد الخاصة بالرواي
والمروى عنه أو المروى عليه ، وأحيانا ما كان المروى عنه أكثر دلالة من
الرواي ، بل ومحددا لأحلامه ومشاعره وتفصيل حياته (الاسكندرية
بالنسبة لمجد الدين ودميان والبهى وغيرهما) .

رواية « لا أحد ينام في الاسكندرية » للروائي ابراهيم عبد المجيد
عمل متميز جديد للكاتب مبدع كبير .

هوامش :

(١) إبراهيم عبد المجيد « لا أحد يتنام في الاسكندرية » - القاهرة : دار الهلال ، روايات الهلال ، يونيو ١٩٩٦ م .

(٢) ك . ف . ستانزل ، العناصر الجوهرية للمواقع السردية . (ترجمة عباس النونسي) فصول ١٩٩٢ ، ١١ ، ٤ ، ٦٠ - ٦٧ .

(٣) Princhin (J.L.). Alexandria Still Cairo : The American University in Cairo Press, 1977, p. 3.

(٤) من خلال : تيودور زيولوفسكي . « ابتعاد الرواية الحديثة ، نصوص المائنة وقرائن أوروبية » (ترجمة احسان عباس وبكر عباس) بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ١٢٤ .

(٥) المرجع السابق ، مواضع متفرقة من الفصل الرابع .

(٦) Frye, N. et al., The Harper Handbook to Literature, New York : Harper & Row Publishers, 1985.

(٧) زيولوفسكي ، مرجع سابق ، ص ١٢١ .

(٨) نفسه .

علامات النفي وعلامات الإثبات

- **قراءة في قصص**
- **«إسماعيل العادل»**

كما تشير النظريات السيكولوجية الحديثة خاصة بالنظريات ذات التوجه الظاهري (الفيينومينولوجي) وكما ظهر ذلك عند روجرز وماسلو بصفة خاصة ، فإن السلوك الانساني محكوم بنزعة نحو التحقق وهي نزعة أصيلة لدى الانسان لتطويع كل إمكانياته وطاقاته من خلال الوسائل المناسبة التي تستخدم في المحافظة على كيانه ولتدعيم وجوده ككائن حر منفتح يرغب في تحقيق ذاته ويقاوم كل عوامل التهديد لهذا الذات (١) وفقا لما يقوله « ماسلو » فإن الاشخاص الذين يجيئون التوظيف لنشاطاتهم وطاقاتهم يتسمون بالانفتاح على خبراتهم فلا يخجلون من مواجهة أنفسهم وما يمتلئ بباطنهم من نقائص وعيوب ومميزات ورغبات وصراعات واحباطات ، وتكون تصوراتهم عن ذواتهم كلية ومتسعة مع خبراتهم كما انهم يتحررون من التهديد والقلق ولا تكون وسائل الدفاع النفسية ومن ثم هم يكونون في صحة نفسية جيدة ويكونون ايضا في حالة توافق مريد مع الواقع والحياة ، بالطبع قد تبدو هذه الصورة مثالية ، لكنها توجد على أية حال لدى بعض الافراد الذين يحاولون فعلا الاقتراب من هذه الحالة ويكونون على وعي بأهمية الوصول الى مثل هذه الحالة وفي العادة يتصف هؤلاء الافراد بمجموعة من الصفات يؤكدونها ماسلو وتذكر منها : أن إدراكهم للواقع يكون أكثر كفاءة وتكون علاقاتهم معه أكثر ارتياحا ، وأنهم يتقبلون ذاتهم ويتقبلون الآخرين ويتسمون بالتلقائية ويشتمرون بالاستقلال والحب الدائم للحياة وتكون لديهم خبرات كلية وجودية ، وكذلك تكون لديهم اهتمامات اجتماعية متسعة وعلاقات شخصية جيدة وكذلك فانهم يميزون بين الوسائل والغايات واحساسهم بالفكاهة والمرح مرتفع كما انهم يقاومون القولية المخضارية وتكون لديهم قسوة كبيرة على الحب ورغبة كبيرة فيه أيضا (٢) هذا النمط من الشخصية يسمى بالشخصية المتحققة أو الشخصية المحققة لذاتها وهي عادة شخصية إبداعية وان لم تكن تمارس مهمة الانتاج الإبداعي بشكله الجديد ، وتقف فهي

مواجهة هذه الشخصية وفي الوجه المناقض لها : الشخصية التي يمكن تسميتها بالشخصية المنفية ، المعنى هنا ضد الاثبات وضد التحقق ، فالشخصية المنفية غير مثبتة وغير متحققة وكل الاشياء بداخلها وخارجها تعمل على ترسيخ النفي وتثبيت عدم التحقق ، هذه الشخصية هي الشخصية البارزة في مجموعة اسماعيل العادلي .

قصص المجموعة وفي قصص أخرى كثيرة في كتاب اسماعيل الثاني « أيام المطر » عادة ما تتصف بصفات هي نقيض وعكس صفات الشخص المحقق لذاته ، فالشخصية المنفية في قصص اسماعيل العادلي وفي الأدب بشكل عام يكون ادراكها للواقع أقل ايجابية وأقل كفاءة كما تكون علاقاتها بهذا الواقع مثيرة لكثير من مشاعر الاضطراب والأسى والقلق وعدم الارتياح ، وعادة ما تتصف الشخصية المنفية بأنها لا تتقبل ذاتها ولا تتقبل الآخرين ، كما أنها لا تشعر بالتلقائية بل بالعجز والتعثر والخوف والانزواء وهي لا تشعر بالاستقلال بل بالاعتماد والحاجة والنقص والقصور وهي تحب الحياة لكنها ليأسها منها تشعر بالنقمة عليها وتنتابها مشاعر تدميرية وربما تتحول هذه المشاعر الى سلوكيات تدميرية نحو الواقع بما فيه من أشياء وأشخاص ، ولا تكون لدى الشخصية المنفية خبرات كلية وجودية أو صوفية أو فنية كبيرة بل خبرات جزئية محدودة بضرورات الحياة واحتياجاتها البيولوجية ولا يستطيع الانسان كما هو معروف أن يؤلف ويبدع ويتخيل ويمر بخبرات كلية منخبطية ما لم يحقق أو يشبع تلك البصريات البيولوجية التي يهتز لها بطنه ، كذلك تتصف الشخصية المنفية بضعف وتفكك علاقاتها وروابطها الاجتماعية ويكون احساسها بالكراهة والترح منخفضا وإن لجأت اليه فانما يكون ذلك على المستوى الظاهري وليس على المستوى العميق وعادة ما تسقط هذه الشخصية المنفية في هذه القولية الحضارية فتتحول الى نمط أو الى رقم أو شيء أو مادة غير فاعلة ، ورغم حاجة هذه الشخصية الشديدة الى الحب فانها تفتقد القدرة عليه كما أنها شيء تاويل أية محاولات لاقامة ايجابية معها كما أنها تقع عادة في برائن مخاوف خاصة بعدم الكفاءة التي ستواجهها حين تبدأ المطالب الخاصة بعلاقة الحب التي يمكن أن تقع فيها ، تقول الشخصية المحورية في قصة العام الخامس « اننى فى العادة أصبحوا واجما ، وتقول أيضا » وبعد أن التقطت أنفاسى اكتشفت أنى متوتر الى حد ما واننى لست فرحا كما ينبغي أن أكون تتلقى هذه الشخصية دعوة للعمل فى خارج الوطن وتنتابها رغبة فى الهروب وانقاذ الذات وانقاذ ماء الوجه ورغبة فى الخلاص من عدم قدرتها على التكيف مع ظروف الحياة المحيطة والطاردة النابعة من العوز والفاقة والحاجات اليومية الملحة وغير المشبعة وفقدان الخصوصية نتيجة لعدم

توفر مسكن مناسب ، ويحيط بهذه الشخصية الحصار من كل جانب ، احباط في العمل وعدم راحة في البيت وضغوط متواصلة في الشارع وبين الناس وعدم قدرة على الفرار الحقيقي من أشياء قد يفرح بها ولها كثيرون ، تقول هذه الشخصية لنفسها « المشكلة أنني خائف خائف من شيء غامض لم أضح يدي عليه بعد » أن الخوف هنا خوف مضاعف بالخوف هنا بخوف من فقدان الذات خارج الوطن لأنه يمكن أن يقضى على البقية الباقية لدى هذه الشخصية في الرغبة في تحقيق الذات داخل الوطن يوما ما ، انه يقول لنفسه حاولت أن أتخيل المكان الذي سأعمل فيه ، والبيت الذي سأقيم فيه ، لكنني تبينت فجأة أن سفرى الى الروافع معناه أنني لن أصبح محاميا كما كنت أحلم ، لن أستقبل من الشركة بعد سنوات قليلة ثم أذهب الى النقابة وأقسم اليمين ، لن أترافع في القضايا السياسية ، لن أفتح مكتبا صغيرا في حي شعبي أنتقل منه الى وسط المدينة عندما أصبح محاميا كبيرا أن تكرار « لن » هنا لا يفيد النفي ما دامت الحالة متخيلة وعلى اعتبار ما سيكون ، فهو أن سافر لن يفعل كذا وكذا ولكنه لأنه يقاوم فعل السفر فإن « لن » هذه تصبح مهددة وتوشك على فقدانها لوظيفة النفي الخاصة بها ، ان الشخصية هنا تحلم بأحلام ربما بملت متناقضة ، أحلام الدفاع عن المظلومين ، أحلام الشراء والحراك الاجتماعي وربما بدا هذان النوعان من الأحلام غير متلازمين ، لكنها أحلام تراود الكثيرين من أفراد هذه الطبقة المتوسطة التي يعد الكاتب كما قال « علاء الديب » ابنا لها يكشف في سهولة نقائضها وعوراتها ، كذبها وضياعها واحباطها ولا جدواها ، وهو يصنع ذلك في حرفة عالية ودون شعارات أو صراخ (٣) ان خوف الشخصية المحورية في قصة « العام الخامس » من فقدان ذاتها إلثام خارج الوطن يبدو لها ان هي خرجت أمرا لا فكاك منه ، فالحصار مطبق وفق السفر منصوب ، ولأن قسوة الواقع تطارده وحاجاته الأساسية غير مشبعة فاخه ان حدث وسافر - كما تقول الشخصية لنفسها - لابد وأنه واقع بين فكي الفخ ثم يتحول تدريجيا الى إنسان « مازوكي » يتلذذ بتعذيب نفسه وبتعذيب الآخرين له ، انه يلعن الفخ ويلعن الزمان لكنه يقاوم باستماتة كل محاولات اخراجه من الفخ أو انقاذه من برائته كما يقاوم كل محاولات « تغيير زمانه الجديد » تتساءل الشخصية في هذه القصة دائما ، « لماذا لست ، قرخا » المفروض أن أكون مبتهجا لكنها تظل أبدا وحتى نهاية القصة عاجزة عن الحسم عاجزة عن الفعل عاجزة عن الاختيار وان بدت ، ثمة محاولة لتحقيق الذات من خلال الرفض المضمر ، من خلال التردد ، من خلال الهروب من مواجهة الزوجة ، وتظل هذه الشخصية مثلها مثل شخصيات كثيرة في المجموعة تحاول وتسعى من أجل واقع أفضل يقوم في مواجهة واقع

يجب على كل إمكانيات تحقيق الذات ويعمل على ترسيخ كل عمليات الهروب من الذات وتفكك الذات وغياب الذات وذوبان الذات وضياع الذات ، وفقدان الذات لكل إمكانياتها وقدراتها الحقيقية التي تتشوف على الاستحياء في حالات ، كثيرة للبروز وللتحقق ، ان الشخصية هنا كما قلنا تعاني حالة شديدة من الوقوع بين شقين الرحي ، بين اندفاعات ، محاولات ، السفر ورغباته وتشجيع زوجته له وفرحها بذلك وخضوع واقعته اليومي والحياة التي تهيئه وتخنقه وتجنم على أنفاسه وكذلك أضواء النيون لإعلانات الحياة الاستهلاكية المستفزة وبين الخوف من سيوء المعاملة والاضطهاد والضياع والفقد ومضاعفة النفي ، ليس هنالك من قدرة واضحة على الاختيار والتحديد لأن الإرادة تبدو غائبة قابعة في خلفية الصورة ، لكننا عموما يمكن أن نلمح أن إمكانيات وهواجس الرفض أكثر من مظاهر وعلاجات ، والقبول ، لكن هذه الإمكانيات ، والهواجس غير واضحة وغير حادة وغير معلنة بشكل واضح ومن ثم تظل الحالة الى نهاية القصة شبه غامضة وشبه مبهمه وشبه محايدة تتساوى أمامها جميع الأشياء ، ان الشخصية هنا لا تخشى النفي فقط بل تخشى أيضا مضاعفة النفي وتحاول بشكل أو بآخر أن تصل الى مرحلة تكون قادرة فيها على نفي النفي الذي هو اثبات ، وتحقيق ، لكن تظل المسافة بين النفي المتحقق والاثبات ، المتخيل مسافة شاسعة ..

— في قصة « البحر في الحقول » تعتقد المرأة في الأرواح التي تهيم في الحياة في الليل وتحوم حول الآبار وتعترف انه توجد في الحياة أشياء غريبة جدا ومدهشة ، انها تدرك جيدا انها لا تتحكم في مصيرها ، فمة أشياء أخرى غامضة وغريبة تتحكم فيها ، انها تواجه كل يوم الواقع الذي يحرمها من اشباع حاجاتها الانسانية وكذلك غياب زوجها الذي صاحبه غياب أشياء كثيرة كانت ، توغر لها الحماية الكافية ، ونتيجة لشعورها الحاد بالانفصال والضياع فانها تحول تحقيق الاتصال بأي شكل حتى لو كان ذلك من خلال الاستسلام الجنسي لصبي في عمر ابنها ، في قصة « اختام يوم من ابريل » يواجهنا القتل الذي تمتلئ به الصحف اليومية ، المجازر والكوارث والحروب ، القتل الذي هو نفي للحياة ، القتل الذي هو تحقيق ملأجيء لفعل الموت الذي هو النقيض لفعل الحياة ، الموت الذي هو نفي للحياة ، وكذلك تواجهنا حالة ولبع الشخصيات بالماضي وأفلام الماضي التي هي أفضل من أفلام الحاضر ، الماضي الذي ينفي الحاضر رغم أنه في الماضي — هو في — خد ذاته يتعلق أكثر من الحاضر بالنفي والغياب ، بينما الحاضر الذي كان لابد وأن يتعلق بالماضي والاثبات أصبح غائبا أيضا منفيا ، ومن ثم صار النفي مضاعفا مرة أخرى أن أحلام العشق

والخشب المتوهجة تنطفئ في هذه القصة وتصبح رمادا و جذوة خابئة شحيحة لا تضيء أى شئ ، وكذلك تبدو حالة فقدان القدرة على الفعل الجنسي وعلى الثوالد هي حالة نفى مناقضة للفعل والانتاج ، كذلك تصبح الأشياء التي كانت قادرة على استثمارة الانفعالات والأحاسيس وتحريك شهوة الحياة وبخشب الوجود فاقدة لقدرتها بفعل الزمن وبفعل النفى التدريجي وبفعل فقدان القدرة على الفعل ، ان فقدان القدرة على الانجاب تتحول في هذه القصة الى فقدان القدرة على الفعل الجنسي - ثم الى حالة من النفى والاغتراب الكامل ، تكثر في هذه القصة عمليات التقطيع واستخدام أسلوب القصة داخل القصة وطريقة الفلاش باك أو العودة الاسترجاعية لاضاءة خلفية الحدث ، وتكمن محاولة تحقيق الرغبة في الحياة من خلال نفى فعل الحياة ذاته ، فالأم تقتل ابنتها من أجل عشيقها ، ومن ثم فهي تنفى حياة أخرى كي تثبت ، حياتها ، لكن هذه الحياة المراد اثباتها وتحقيقها تتحول الى حبل مشنقة يلتف حول عنق الأم ويحقق عملية النفى لحياتها هي الأخرى ، ان محاولة النفى كفعل تجيء في مقابلها محاولات نفى مضادة كرد فعل ، وهذه العملية تحدث في عديد من قصص هذه المجموعة ، وتبدو العنة الجنسية الفردية معادلا رمزيا لحالة عامة من فقدان القدرة على الفعل والمباداة وكذلك ضياع للرغبة في الاتصال والالتحام والتكاتف ، وتواجهنا الشخصية المحورية هنا بأنها تلجأ كثيرا الى النوم الذي هو حالة مناقضة ونافية لفعل اليقظة ، أن النوم هو موت ، مؤقت ، بينما اليقظة هي حياة دائمة وفي القصة تكثر مظاهر النوم المؤقت الذي هو نفى مؤقت كما تكثر مظاهر الغياب الدائم التي هي نفى دائم ، كما أن عنوان هذه القصة له دلالة أيضا - فالقصة عنوانها « ختام يوم من ابريل » والختام = النهاية = النفى وهو عكس البداية ، عكس التفتح ، نفى لإمكانيات الأمل في التحديد والتحقيق ، والمجدير بالذكر أن عناوين قصص كثيرة لدى إسماعيل العادلي تنقل هذه الدلالة فقصة ، « ألوان باهتة » تشير فيها كلمة « باهتة » الى نفى التوهج والنصوع والاشعاع وحضور الذبول والشحوب والموت وقصة « الكذب في الظل » تشير فيها كلمة « الكذب » الى غياب الصدق ونفى الحقيقة ، وتشير فيها كلمة الظل الى غياب الضوء وهروب النور ونجد مثل هذه الدلالات في عناوين قصص أخرى في المجموعة ، في قصة ، « ألوان باهتة » يواجهنا فعل الاستدانة واقتراض النقود بدلالاته الكبيرة المثيرة الى نفى القدرة على الاكتفاء الذاتي التي هي خطوة أولى في عملية الاستقلال ومحاولة تحقيق الذات ، كما تواجهنا القطارات كدلالة على السفر الذي هو غياب عن المكان المعروف الى مجهول غير معروف ويواجهنا غياب الابن عن أمه وأبيه وهجره لهما وعودته اليهما عند حاجته لهما رغم حاجتهما الدائمة له ، يعود الشخص الى ذكرياته ، غرقته وسريته وذولابه

ومكتبه وصوره المعلقة على الحائط والتراب الذى يغطى كل شىء وهذه الاشياء القديمة التى تثير الذاكرة وتفتحها تتفاعل مع الحالة البائسة ، المتفاقمة للأباء الذين يهملهم أبناؤهم فى القصة ، وينفونهم رغم وجودهم ، فى هذه القصة تواجهنا عمليات نفى الأبناء بفعل ظروف الحياة القاسية التى تدفع تدريجيا نحو نفى هؤلاء الأبناء لأبائهم وأمهاتهم وكل الاشياء العزيزة عليهم ، اننا نواجه فى هذه القصة حالة من الغياب العقلى والوجدانى التى هى نفى للحضور ذهنى والبدئية والابداع والمشاعر المتوقدة المتوهجة الحميمة التى أصبحت جزءا من ذكريات الماضى التى مضت وانتهت ، هناك محاولة لاستعادة الزمن المفقود الذى لا يمكن أن يعود وان عاد فعلى مستوى التصوير والتذكر وليس على مستوى الفعل الحاضر الآن ، نتحدث الأم كثيرا عن المستقبل وذلك لأن الماضى والحاضر غير موجودين ، كذلك تفكر كثيرا فى الماضى باعتبار الحاضر والمستقبل غير موجودين ، حالة ، من التشوش ذهنى والثبات العقلى والأفكار الثابتة المتسلطة فى محاولة لنفى النفى الذى يواجهها فى كل لحظة من حياتها ، تظل الأم ساددة فى هذه الحالة بينما يخرج ابنها من البيت دون أن يودعها ومنطلقا فى اتجاه طريق طويل بلا نهاية من الفراغ والعلم والفقر والنفى المستمر لكل امكانيات الوجود الانسانى فى قصة « الكذب فى الظل » ، يواجهنا الكذب الذى هو نفى للصدق كما قلنا والظل الذى هو نفى للنور ، ان الشخصية هنا تكتشف نتيجة لشروط الواقع القاسية ، انها غير قادرة ، على أن تكون صادقة ومن ثم تلجأ الى ممارسة الكذب والخداع ، ان الواقع لا يمكن الشاب الذى يحب فتاته فى هذه القصة من أن يكون صادقا معها لأن شروط الصدق أكثر مما يحتمل بينما قد تكون مسالك الكذب أكثر سهولة من دروب الكذب الوعرة الشائكة ، لقد قرر الفتى أن يخدع فتاته لأنه عجز عن أن يكون صادقا معها ، ان محاولات ، التفتح على الحياة من خلال الحب تواجه بجيوش هائلة مغيرة من امكانيات ، نفى هذا الحب ومن هنا يكون الكذب هو وسيلة لمواجهة هذه الجيوش ومن الوقوع فى برائن النفى القاتلة .

وقصة « رغم أننا فى سبتمبر » يظهر سلوك تعاطى المخدرات ، والخمر كوسيلة للغيباب مادامت ، اليقظة الذهنية تجلب المتاعب والأحزان ، ونواجه هنا الزمن الذى يمر ويغيب ويضيع وتضيع معه أيام الانسان وطموحاته . وأخلامه التى لا يحقق منها شيئا ويكون الزواج الذى ظننته شخصيات كثيرة وسيلة لتحقيق الذات وسيلة لنفى هذه الذات وضياعها ، الزواج الذى يكون فى حالات كثيرة قييدا مفروضا على الرجل أو المرأة وقد يرغب أحدهما فى تحطيم هذا القيد لكنه لا يستطيع بسبب

الضغوط والقيود الاجتماعية الحياتية المفروضة والجائية ، ان حالة الغياب والنفي هنا هي حالة جماعية أكثر منها فردية ، فالمجتمع الغائب لابد وان يتضمن الأفراد الغائبين لكن الفرد الغائب ليس ضروريا أن يكون ممثلا لمجتمع غائب ، عموما فإن الشخصية المحورية في هذه القصة ، ورغم انها لم تستطع الانجاب مثل شخصيات كثيرة في قصص المجموعة ، هذه الشخصية تنتبه فجأة الى حياتها التي تتسرب من يديها ، تنتبه وتتيقظ الى عمليات النفي والغياب التي تعرضت لها طيلة حياتها ، انها تحاول كسر قيد الزواج الذي جثمت فيه ما يقرب من ثلاثين عاما ، يقرر الشخص هنا وهو في الخامسة والخمسين من عمره أن يطلق زوجته التي لا يحبها ويتزوج بامرأة أحبها وأراد أن يبدأ معها حياة جديدة ، انه يحدث صديقه « مختار » بينما يحتسيان الخمر في أحد البارات ذات مساء ويقول له « لم أستمتع بتذوق شيء جميل » أي والله يا مختار ، منذ خمسين عاما تقريبا ، منذ أيام البلد كانوا يوقظونني في نصف الليل ، كنت أسمع خطبات قبقاب أبي بعد أن ينتهي من وضوئه لصلاة الفجر ، وتشدني أمي من الفراش لتدلق على رأسي ماء باردا الأفيق والبس ملابس بسرعة ، وأجري لألحق القطار حتى لا يفوتني موعد المدرسة الابتدائية ومن يومها وأنا أجري ، أجري لألحق قطار المدرسة الثانوية ، وأجري لألحق جرس مدرسة المعلمين وأجري لأتوظف في المنيا ، وفي قنا ، وفي دمياط ، وفي كل شبر من مصر .. وأجري لألحق وأتزوج قبل أن يفوتني قطار الزواج ، رغم أنني تزوجت وأنا في الخامسة والعشرين ، ولكن أمي قالت لي أيامها أن القطار سيفوتني ، وعلى أن ألحق وأتزوج ، وجاءوا لي ببهيبة ، فلدقت وتزوجتها « ثم هو عندما يعمل مدرسا كانت حصصه في المدرسة هي دائما الأولى وكان عليه أن يجري كي يلحقها ثم حدث فجأة وهو في الخامسة والخمسين وبعد هذا العمر الطويل من الجري والضياح والنفي ، فجأة عندما أصابه المرض فانه اكتشف عبث حياته ولا جدواها ، عندما حملت في السقف في ذلك اليوم ، عندما فكرت ، اكتشفت أنني لم ألحق شيئا أبدا ، بل كل شيء قد فاتني ، ان الشخصية هنا تطاردها رغبات الآخرين وتسلبتهم وقيود الواقع ومن ثم تفقد ذاتها شيئا فشيئا لكنها تثبتين ربما قرب نهاية طريقها ما الذي فعلته وما الذي جرى لها ، انها تحاول أن تمسك بأخر شعاع من أشعة الذات التي أوشكت أن تغب وتحاول ايقاظ وبعث شمس هذه الذات التي خبت جذوتها وأصبحت خافتة باهتة ، انها تحاول بعث هذه الذات مرة أخرى ربما على مستوى الحلم - ربما على مستوى التخيل والأفكار والصور التي تبعثها الخمر في الذهن ، ربما على مستوى وهم واقعي هو استمرار للغياب ، انه يطلق زوجته ويتزوج فتاة صغيرة وأثناء محاولاته تحقيق ذاته معها يتناسى فارق السن بينهما

ويتناسى أشياء كثيرة تفصل وتمنع تحقيق الخيرة الكلية المتكاملة ، انه
اثناء محاولاته تحقيق ذاته يتغافل عن محاولات الآخرين ورغباتهم في
تحقيق ذواتهم ، انه ببساطة يضرب زوجته ابجديداً لانها نظرت من
النافذة ، انها الرفية في الاستجواز والتمك التي هي ضد عملية تحقيق
الذات الحقيقية التي تقوم في اساسها على عدم التدخل بالتحكم في حياة
الآخرين ، لقد فشلت هذه المحاولة لتحقيق الذات ربما لأنها تمت بعد فوات
الأوان ، ربما لأنها تمت في المكان غير الملائم وفي الزمان غير المناسب
وبالوسيلة غير الفعالة ، لكن على كل حال لقد بذلت محاولة لتحقيق الذات
وحدثت عملية رفض للاستمرار في الانضواء تحت لواء النفي والمسايرة
والانصياع والنفاق الاجتماعي ، صحيح انها بدأت متأخرة ، لكنها بدأت
على كل حال ، وكان الكاتب ينيها الى أهمية أن نحاول تحقيق ذواتنا
بالمعنى الشامل بالوسيلة المناسبة في الزمان المناسب والمكان المناسب ،
ان الشخصية المحورية في هذه القصة حدثت لها اكتشافات لم تحدث
لشخصيات أخرى في المجموعة ، لقد اكتشفت هذه الشخصية أنها رغم
تقدمها في العمر يمكنها أن تحب وأن تتزوج مرة أخرى وأن تختار وأن
تحدد وأن تمارس إرادتها وأن ترفض وأن تتمرد وأن تقول « لا » ولو في
اللحظة الأخيرة وكل هذه النشاطات مضادة لعمليات ونشاطات النفي بل
ونافية لها أيضا ، انها تكتشف الحياة كقيمة جديرة بأن تحب وأن تعيش
وأن تستوعب ، تقول هذه الشخصية لصديقها مختار في نهاية القصة
« اسمع يا مختار انني تعلمت شيئا آخرًا تعلمت شيئا له قيمة : اننا
يجب أن نعيش وأن يفتح الواحد منا عينيه على اتساعها حتى لا تضيق
حياته سدى » ان هذه الشخصية ترغب في الاستقلال والخصوصية
والاستمتاع بالحياة ومحاولة امتلاكها والامتلاء بها وعدم افلاتها فهي تكون
قد فعلت ذلك بطريقة غير مناسبة وفي وقت غير مناسب ، لكنها فعلت
ذلك على كل حال وهذا أمر نادر في قصص اسماعيل العادلي بشكل عام .
بالإضافة الى القصص التي ذكرناها نجد الشخص في قصة « سباق
الحواجز » يستمد احساسه بذاته وهويته من ممتلكاته ، عدد أواني
الطهي وأربطة العنق والكثير من المقتنيات والمظاهر الكاذبة ، ان احساسه
بذاته لا ينبعث من داخله بل من خارجه ، من أشياء وليس من أفعال ،
من المظهر وليس من الجوهر ، ويظل احساسه بالحياة والواقع حتى
نهاية القصة غير حقيقي وغير أصيل ، أنه يوغل في الكذب حتى يصبح
الواقع والحياة بالنسبة له كذبة كبرى تنقلب ضد صاحبها في النهاية ،
انه يهرب من مواجهة واقعه الحقيقي بالكذب عليه والهروب منه والروغان
أمامه ، انه لا يرغب في مواجهة ذاته الحقيقية بمميزاتها وغيوبها وينفيها
ويؤكد هذا النفي من خلال ارتدائه أقنعة الكذب أمام نفسه وأمام الآخرين ،
انه يدعى قدرات ليست له وامكانيات لا يستطيعها ويحول الحاق ابنته

بمدرسة أجنبية استمرارا في الكذب والخداع ثم يكتشف أن مصروفات ومتطلبات هذه المدرسة تتجاوز مرتبه المحدود بمراحل عديدة ، انه يصبح خلال القصة كتلة من الكذب والغياب ثم يكتشف في النهاية رغم ايغاله في الكذب انه انما هو كاذب صغير ومدع ضئيل في مواجهة واقع متلء بكبار الكذابين وعمالقة الادعاء وعندما يكتشف حقيقة حجمه وضآلة شأنه فانه لا يفيق ولا يزعوى بل ويستمر سادرا في غيه ومن ثم يستبدل الكذب الذي هو نفى للصدق وغياب له بالحشيش الذي هو غياب عن الواقع ونفى له ولذاته بداخله وعموما فان نبرة السخرية من كل مظاهر الكذب والزيف والخداع والنفاق عالية لدى الكاتب في هذه القصة وان كان ذلك قد تم بشكل بسيط وضمني غير مقحم أو دخيل ، في قصة « البطيخة » تطرح حالة من فقدان الذاكرة وغياب الوعي ونفى لليقظة ، فالشخص المحوري هنا وهو « لطفى عبد الله » ينسى عنوانه وسكنه ويهرب من التعرف عليه كل من ظنهم لابد سيعرفونه ويرحبون به ، بل أن أمه أيضا تهرب منه وتهرول صارخة مستغيثة في نهاية القصة ، أن التفسير الأغرب صحة هنا هو الشخص ليس منقيا بسبب غياب ذاكرته فقط ، ان كان ذلك قد حدث لكن الواقع هو الذي ينفيه ينكره لا يذكره لا يعترف به ، لا يريد ، لا يمنحه نظرة رضا أو لمسة انسان لانسان ، انه بالنسبة لهذا الواقع غائب تماما ، جيرانه ينكرونه ، بل ينكرون وجوده أصلا ، تنتاب الشخص هذه اضطهاد وفقدان لحدود الذات واختلال للشعور بالأنأ وبالواقع وحالة من اختلاط الوعي وتشوشه واضطرابه ، انه يعي ذاته ، يتذكرها ، لكن الآخرين ينكرونها ، ينسونها ، يفقدونها ، ينفونها ، يطمسونها ، والنفي هنا جماعي ومعلن وحاد ، ان ذاكرته حادة بالنسبة للأماكن والأشخاص ، لكن الذاكرة الجمعية أو الاجتماعية في مواجهة ذاكرته بالفردية مفقودة مصمته منكرة غائبة ، وتبدو حالة فقدان الذاكرة متبادلة وعامة وتشير حالة عدم التعرف العامة عليه الى امكانية فقدانه لذاكرته ثم قيامه بتكوين ذاكرة مزيفة يحاول من خلالها التوافق مع الحياة ، لكن مع ذلك يظل التفسير الاجتماعي أكثر صلحا من التفسير السيكولوجي ، فالنفي الاجتماعي وأية محاولة للتواصل من خلال أشياء لها دلالاتها في الواقع مثل « البطيخة » هي محاولة مقضى عليها بالفشل ، لأن الانفصال أصبح سائدا والنفي صار مهيمنا مطرعا جناحيه المرعبين على كل شيء ، ان لطفى عبد الله هو اختزال لكل الشخصيات المنفية في هذه المجموعة ولكل الشخصيات العاجزة بلا حيلة في الواقع العربي (٤) ويتأكد فعل النفي الجماعي في قصة « الحصار » وهي آخر قصص المجموعة فهناك عمليات موت وقتل جماعي وحصار فردي وحصار جماعي وقتل للفلسطينيين وحصار لهم في بيروت والمعيمات وشقور جارف بالحصار الحقيقي والحصار

المتوهم وخيالات تحدث على المستوى الفردي والجماعي ، وقصص حب زائفة وعواطف باهتة وسطحية وتظل حالة من الرعب والحصار مهيمنة على جو القصة حتى النهاية وإن كنت قد أحسست بأن هذه الحالة لم تصل تصل الى مرحلة الاشباع والاكتمال لدى الكاتب فى هذه القصة ، ربما لاعتماده على الأصوات البعيدة والاحالات وردود الأفعال أكثر من اعتماده على الوصف البسيط والأفعال المحددة الدالة كما هى عادته وتقديم القصة فى شكلها البسيط العميق فى نفس الوقت ، فقد اتسمت هذه القصة ببعض العمق لكنها افتقدت بساطة الكاتب المعهودة وربما كان هذا وراء شعورى - الخاص - بأنها ظلت غير مشجعة وغير مكتملة رغم شجاعتها فى تصوير أحداث هرب الكثيرون من تصويرها عموماً فقد كانت العام الخامس مجموعة اسماعيل العادلى الأولى « عودة بالقصة المصرية القصيرة من الأزقة الضيقة الى الشوارع العريضة » ، أو من قصة يعكف على حل رموزها الدارس ويضيف الناقد الى غموضها غموض التحليل الى قصة يقرأها القارئ المتعلم فيفهم ويواصل القراءة دون عناء ويستجيب كانت العام الخامس عودة الى وضوح التكوين وسلسلة السرد وتدفق الحكى وتنوع أساليبه لكن حرصها على التواصل مع القارئ لم يدفع بها الى التعليم المباشر أو التلقين أو الوعظ فجمعت معظم القصص بين البساطة والعمق » (٥) .

هذا فيما يتعلق بالمجموعة الأولى لاسماعيل العادلى وهى العام الخامس أما المجموعة الثانية وهى « أيام المطر » فيقول عنها محمود أمين العالم أكاد أرى أن المجموعة الأخيرة « أيام المطر » هى مرحلة جديدة قد تتجاوز بل وتختلف عن المجموعة الأولى « العام الخامس » بل تكاد تنقضها أكاد أقول أن أيام المطر تكاد أن تعبر عن مرحلة الفعل فى مواجهة اللافعل والتردد ، تكاد أن تعبر عن البحث هو هوية فى مواجهة الضياع والاعتراب (٦) أعتقد أن ما قاله الأستاذ العالم ينطبق أكثر على القصة الطويلة القصيرة ، والقصة القصيرة الطويلة أو « النوفيل » التى أطلق العادلى اسمها وهو « أيام المطر » على اسم كتابه الثانى ، وفى هذه القصة تبدو الأمور الايجابية المتفائلة الفاعلة أكثر وضوحاً أما فيما يتعلق بالقصص القصيرة الأخرى المتضمنة فى الكتاب والموجودة مع أيام المطر فقد لا يكون هذا القول منطبقاً بالشكل المطروح به لدى الأستاذ العالم ، وفى القصص القصيرة الأخرى داخل المجموعة وهى قصص الحلم و « الرجل الغريب الضاحك » والجهات الأصليّة والليلة الأخيرة من شهر طوبة و « حوار عائلى » و « المشهد الحادى عشر » تظل مسألة النفس والغياب قائمة صحيح قد لا تكون فى مثل هذه القصص المجموعة الأولى لكنها تظل

موجودة ومهيمنة وظاهرة بشكل واضح ففي قصة « الحلم » مثلا نجد استمرارا لحالة النفي والغربة الاغتراب وفقدان الطاقة وهبوط الرغبة والدافعية مع الشعور بزوال الأشياء وحالة الانهيار العربية والتفكك والصراعات وضياح الأحلام وهروبها ثم حضورها بشكل غامض وخافت ، يقول الدكتور صابر وهو طبيب سوداني لصديقه المصري في هذه القصة « والله يا زوال ، ساعات أحس أنى مانى زول ، وهى جملة تعبر عن حالة النفي العامة التى يعانى منها الجميع ، فى قصة « الرجل الغريب الضاحك » تحدث عمليات استعادة جماعية مشتركة للذكريات أيام جميلة مضت ، ذكريات التفتح والقوة والتحرر والانطلاق واللا مستحيل فى الحياة ثم يواجهنا الحاضر بانكساراته وهزائمه ومظاهر نفيه المختلفة ، وكذلك جحود الأبناء ونكرانهم ونفيهم لأبائهم ونسيانهم لهم ، وفى قصة « الجهات الأصلية » يواجهنا عالما لطفولة المستطلع المستكشف فى مقابل عالم الكبار المبتلى بالقسوة والعنف والذي يحاول دائما نفي عالم الأمنيات والبراءة وتكريس الضياع والتشتت ، فى « الليلة الأخيرة من شهر طوبة » تعود حالة الغياب من خلال ادمان المخدرات للظهور مرة أخرى وتقول الزوجة عن زوجها « الحشيش يجعله ينام ويستغرق فى النوم » قبل أن يذمه كان يظل جالسا الى جوارها على السرير يخلق فى الحائط طوال الليل ، كان - حتى - لا يقربها مهما حاولت ، الآن هو ينام ، ويستجيب لكل ما تطلبه ان غياب الذهن هنا مصحوب بغياب الوعي وغياب الارادة والحضور الجائم لحالة من التوهان الدائم والنفي المستمر ، لكننا نلاحظ فى هذه القصة وفى قصص أخرى غيرها من قصص اسماعيل العادلى أن المرأة تكون أكثر ايجابية ومبادأة بالفعل من الرجل فالعلاقة « رجل / امرأة تكمن فى أساس عمل اسماعيل منذ البداية ، غير أن هذه العلاقة لا تبدو فى عمله بالطريقة التقليدية التى تبرز بها عند معظم الكتاب ، هذه العلاقة هنا علاقة مركبة وشديدة التعقيد ، كما أنها علاقة واقعية ، فى هذه العلاقة يبدو الرجل مسيطرا ، بل وطائشا فى كثير من الأحيان ، يمارس السيطرة فى لحظات ... ولكن كل هذا سطحي وتبقى المرأة المسيطر الحقيقى والفاعل الحقيقى (٧) هذه العلاقة بين الرجل والمرأة لا تظهر فقط فى شكل علاقة بين زوج وزوجته أو حبيب وحبيته بل يمكن أن تظهر أيضا فى شكل علاقة بين أم وطفلها أو بين أخ وأخته كما فى قصة « حوار عائلى » حيث يحاول الأخ الضائع الفاشل المنفى غير القادر على الفعل أن يستحوذ على أخته والسيطرة عليها واستغلالها ، وثمة شبهة بأن هذه السيطرة لا تتعلق فقط بأموالها ولكنها توشك أن تمتد الى جسدها أيضا ، أنه يحاول أن ينفيها مثلما هو منفى ، لكنها تحاول مستميتة أن تهرب من مخالب نفيه التى يحاول أن ينسجها فى حياتها ، فى قصة « المشهد الحادى عشر » تدفع المرأة زوجها المثل الى قبول ما يرفضه مثلما

كانت الزوجة فى قصة العام الخامس تدفع زوجها الى السفر بينما كان هو يحاول الهرب من ذلك ، فى « المشهد الحادى عشر » تدفع الزوجة زوجها الى قبول أدوار ثانوية بينما هو يطمح الى أدوار يحقق فيها ذاته ، أنه يريد أن يكون شخصية ثانوية هامشية لا قيمة لها ، لكنه تدريجيا تتغير اراداته وتضعف ، تدريجيا يقبل أن يدخل دائرة النفى ، تدريجيا يقبل أن يكون فارساً وهمياً ثانوياً يمسك فى « دون كيشوته » واضحة سيفاً خشبياً لكنه فى لحظة ما يرفض الانصياع لمقتضيات الدور ويضرب بسيفه الخشبى الأمير الخائن ورسول الأعداء الذى جاء لتفاوض ، هنا أيضاً نواجه بأن الشخصية حاولت فعلاً تحقيق ذاتها لكن ذلك تم بأساءة اختيار الوسيلة المناسبة ومن ثم ظل غيابها موجوداً ونفيها قائماً .

علامات الاثبات :

معظم قصص اسماعيل العادلى مكرسة لتصوير حالات النفى الفردية والجماعية ومحاولات الاثبات ونفى النفى تظهر غالباً على استحياء كما أنها تظهر أيضاً كما قلنا فى المكان غير المناسب أو فى الزمان غير المناسب أو من خلال أساءة اختيار أداة نفى النفى (مثل السيف الخشبى ، احشيش ، الخمر ، الزواج بفتاة صغيرة ... الخ) أما قصة « أيام المطر » ففيها يعود العادلى الى عالم الطفولة والفتوح ، الى عالم لم يتلوث بعد ، وهو يصور فيها مرحلة عمرية متميزة ينتقل فيها الطفل الأدمى من حالة الطفولة بأحلامها المفارقة للواقع الى عالم المراهقة التى تبدأ فيها أول عمليات اصطدام حقيقية بأرض الواقع ومتغيراته وثوابته ، وقد استطاع الكاتب هنا أن يصور بشكل جيد عمليات استكشاف بطل القصة «متولى» لعالمه الجديد حينما انتقل الى القاهرة ، كانت هناك محاولات دؤوبة مستمرة لمعرفة كل تفاصيل هذا الواقع الجديد والالتام بها وكانت لهفته كبيرة لمعرفة أسماء الشوارع والناس والأشياء لم يكن قد مرة على انتقالنا الى القاهرة ، وإقامتنا فى ذلك البيت سوى أسابيع قليلة ، الا أننى تمكنت باهبة شديدة من معرفة أسماء الشوارع والميادين المحيطة ببيتنا ، وصار بوسعنى أن أصل - وحدى - الى شارع الملكة ناظلى ، أو ميدان الجيش ، ثم أعود الى البيت ، دون أن أضل الطريق . عرفت من يسكنون فى العمارة التى نساكن فيها ، ومن يسكنون فى العمارات المجاورة صرت زبوناً عند البقال هى رغبة مناقضة لفعل النفى ولحالة النفى التى هى حالة تؤكد أنه وفى المخبز . هذه الرغبة اللاهثة للمعرفة وللبحث عن الجديد والمجهول لا جديدة تحت شمس حياة الفرد أو الأمة وأنه لا أمل ولا مهرب ولا فكاك ، ان السعى الدائم للمعرفة هى حالة مناقضة ونافية للخوف من الاستكشاف والمعرفة التى يميز عالم الكبار الذين يتظاهرون بمعرفة كل شئ فى حين أن واقع الأمر هو أنهم لا يرغبون فى مواجهة أى شئ ومن ثم يركنون الى

الغياب ويستمر أون النفي ، يقول الطفل الذي يوشك أن يكون مراهما فى قصة « أيام المطر » التى تبدو وأقرب ما تكون الى ذكريات جميلة يستعيدها شخص راشد « تضائل خوفى من القاهرة وسكانها ، وأن بقيت دهشتى من كل شىء فيها : الشوارع الواسعة ، العمارات العالية ، السيارات المبرعة ، الملابس التى تلبسها النساء ، والألوان التى يضسها الى وجوههن » . ويقول أيضا معبرا عن بدايات تكوين علاقات الصداقة الجميلة فى تلك المرحلة العمرية المتميزة ومصورا بعض مغامراته المبكرة مع صديقه الأثير الى نفسه « على » كنت أخرج بصحبته ، فنتجاوز حدود شارعنا الفرعى ، ونتجول حول باب الشعرية ، صحبنى الى الغورية ، ومرة أخرى الى عمارة بالغة الارتفاع ، وقفنا متوازيين بالقرب منها حتى رأينا بوابها الأسود يبتعد عنها ، فتقدم على وأنا من خلفه ، فدخلنا العمارة ، وبجراة لا مثيل لها فتحت « على » باب المصعد ثم أغلقه بعد أن أصبحنا داخله ، وأخذ فى الضغط على الأزرار ، والمصعد يصعد ويهبط ، ويهبط ويصعد (ونحن بداخله) وعندما غادرنا العمارة ، وأصبحنا فى الطريق ثانية ، قال لى على أن ذلك الصندوق الخشبى يسمى الاسانسير . ان هذا الصبى تنتابه خلال تنامى القصة عمليات متتابعة من حب الاستكشاف والفضول وحالات متتالية من الدهشة والانبهار والفرح بالأشياء ، أنه يجوس خلال الشوارع يتأمل البيوت والقصور والحدائق والنوامذ والأبواب الزجاجية والمرايا الضخمة والمقاهى ومحطات البنزين ويراقب الناس وهم يتحركون ويتحدثون ويضحكون ويحاول معرفة ما يقولونه وهو يصيح السمع أيضا لصوت الأذان ولصوت جرس المدرسة ولأصوات الباعة ولأصوات الحديث بين أبيه وعمه وبين أبيه وأمه وبين أمه وجيرانها ، ان الاستكشاف المعرفى فى القصة لا يتعلق بمجرد المعرفة فقط بل أيضا بدايات التفتح الفريزى أيضا ، فعندما تطلب منه سعاد ابنة الجيران أن يخلق عينيه عندما تريد تغيير ملابسها فإنه يخلق عينيه لكنه عندما يسمع حفيف ثوبها وهو تخلعه ينتابه — كما يقول الكاتب — هاجس لا يقاوم لأن يفتح عينيه فتحتهما فتحة ضئيلة تمكننى من الرؤية ، رأيت سعاد وقد أتمت خلع الثوب ، ووقفت تبحت عن الثوب الآخر الذى ستلبسه ، كانت تقف بدون قميصها الداخلى ، لا ترتدى سوى ملابسها الداخلية جدا ، فتحت عينى على اتساعهما وعمليات من جسدها وارتفاعاته وانخفاضاته ورغم عدم كفاءة الكاتب واقتراب لغته من لغة الصحافة الدارجة فى قوله كانت تقف بدون قميصها الداخلى ، لا ترتدى سوى ملابسها الداخلية جدا . رغم ذلك فان حالة من التوق العام للمعرفة والاستكشاف قد تم التعبير عنها فعلا ، ان القصة تمسك فعلا بلحظة التفتح وتكثفها وتقطرها ولا يكون التفتح هنا مقصورا على جانب من جوانب الحياة الانسانية الرحبة دون غيرها . التفتح هنا يشمل

التفتح المعرفي لمعرفة الزمان والمكان والناس والأشياء ، والفتح الغريزي لمعرفة البدايات الأولى وجذور فعل الحياة ، والتفتح الوطني حيث تتعامل القصة مع فترة خصبة من النضال ضد الاستعمار الانجليزي في الماضي ، لكنها تحيل دون شك الى أهمية الكفاح والنضال ضد الظلم والاستغلال الاستعماري في كل زمان ومكان ، يحضر كذلك عالم خيال الطفولة بكل ما فيه من حكايات واشباعات يقابلها واقع يحبط كل الاشباعات ويخنق كل الحكايات ، في القصة تصوير جيد لبدايات تكوين الاحساس الوطني وتناميته واشتعاله وتفتح للوعي بمظاهر الصراع والتناقض في الواقع وتقديس لقيم العمل والبحث والتكاتف والكفاح ، ثم تصوير لبدايات الانتقال من عالم أحلام الأطفال الى عالم واقع الرجال الذي قد يضح أيضا بأحلام لكنها من نوع مختلف ، ان « متولي » يعبر في هذه القصة من عالم الطفولة بأحلامه الى عالم المراهقة بتساؤلاته تمهيدا للدخول الى عالم الرجولة باحباطاته ، لكن القصة تقف عند العبور الاول من الطفولة الى المراهقة فيتحول « متولي » الى كائن أكثر ايجابية ومبادأة حتى في علاقته بسعاد التي كانت تتعامل معه باعتباره شيئاً قادراً على اثارها جنسيا ، أصبح هو الآن فاعلا وقادراً ، ومن ثم يحدث الانتقال من حالة التلقى السلبية التي كان الطفل فيها موضوعاً للفعل وشيئاً أكثر من كائناً فاعلاً نشطاً الى حالة من المبادأة الايجابية حيث الشخص بادئاً للفعل قادراً على ان يدخل بثقة أكبر الى عالم الكبار .

خاتمة :

نلخص الجاور الأساسية لهذه الدراسة فنقول أن الشخصية المحورية في أعمال اسماعيل العادلي في مجموعته « العالَم الخامس » (٨) وأيام المطر (٩) هي الشخصية المنفية ، وهي الشخصية التي برزت بشكل واضح في أدب الستينات والسبعينات والثمانينات في مصر والوطن العربي ، هذه الشخصية هي بنت الهزيمة وزبيبة الانكسارات ، تحتل هذه الشخصية مراكز الصورة في قصص اسماعيل العادلي وتتجلى لديها المظاهر المختلفة للنفي التي ذكرناها في بداية الدراسة والتي منها الادراك الأقل كفاءة للواقع والعلاقات الأكثر اثارة للاضطراب معه وعدم التقبل للذات أو الآخرين والشعور بالانفضال والتركيز على الجزئيات وإهمال الكليات وعدم القدرة على تكوين علاقات شخصية وانسانية جيدة ، وعدم التلقائية والامتلاء بالاحباطات ونقص الابداعية وعدم الانحساس بالكفاءة أو الفكاكة والمزج والدخول في تواليب ثقافية وحضارية جامدة كما لو كان الأمر بمثابة الميكانيزم الدفاعي ضد احباطات الواقع ، وتغياب القدرة على المبادأة

والفعل والفرق فى تهويمات ذاتية اجترارية دائمة والبحث عن وسائل
للغياب والنفى ، وعدم الكفاءة فى اختيار وسائل نفى النفى وكذلك زمانه
ومكانه ، والانسياق مع القطيع والتوكيز على اشباع الحاجات البيولوجية
الغريزية ، الانغلاق ومحاولة تدمير الذات وفقدان الشعور بالهوية والذاتية
والتميز ، هذه وغيرها هى علامات النفى ، أما علامات الاثبات او علامات
تحقيق الذات فقد كان منفية فى القصص او كانت غائبة وتقف قصة
« أيام المطر » باعتبارها ممثلة لحالة فريدة ولشخصية تحاول أن تقاوم
موجات عاتية متواصلة من الغياب والنفى .

هوامش الدراسة

- (١) . Libert, Spiegler, m. Personality, Strategies and issues, illinois : The Dorsey Press, 1978. p. 322.
- (٢) . Cofer, N. Appley, M. Motivation : Theory and Research, New Delhi; ; Wiley Eastern Limited 1964, pp. 668-670.
- (٣) . علام الديب ، الشمس وحافة المستنقع ، صباح الخير ، عدد ١٩٨٢/١/٢٨ ، ص ٦٢ .
- (٤) . محمود عبد الوهاب ، « أيام المطر » تجرف التحلل والذكل والفساد فيتراجم القسط ، جريدة الاهالي ، عدد ١٩٨٥/٣/٦ .
- (٥) . فريدة النقاش : العام الخامس ، متى يعود الزمن السعيد ، العربي سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ١٣٠ .
- (٦) . سيد البحراوى ، أيام المطر والخروج من دائرة الحصار ، اليوم السابع ٢٥ مارس ١٩٨٥ .
- (٧) . اسماعيل العادلى ، العام الخامس ، القاهرة : مطبوعات خطوة ، ١٩٨٢ .
- (٨) . اسماعيل العادلى ، أيام المطر ، القاهرة : دار شهدي للنشر ، ١٩٨٥ .



الاساس ودرساثل، الحائظ الرطيب
له «خيرى شلبى»

في مجموعته الأخيرة « الدساس » يكتب « خيرى شلبى » ويواصل كتابته الخاصة • يكتب عن تلك المنطقة الخاصة بين الماضى والحاضر ، بين الانسان والحياة الطبيعية والفطرية والبدائية ، يكتب بين الحياة والموت ، وبين الحلم والكابوس ، وبين لجدية الصارمة والمفارقة الساخرة •

١ - كتابة خيرى شلبى :

يكتب خيرى شلبى وكتابته هنا وفي أعماله الأخرى لها خصائص جديرة بالاهتمام :

١ - فهو يكتب متسلحاً بقدرة كبيرة على رسم الشخصيات وعلى التقاط الأنماط البشرية المتميزة •

٢ - وهو يكتب مهتماً باليقظة والوهيم والأحلام وانكسارات الأحلام أيضاً •

٣ - وهو يكتب عن عالم الموت بحضوره الكثيف فى وعى الشخصيات ووجوده المقيم فى أعماقها ووجدانها •

٤ - وهو يكتب من خلال سخرية ومفارقة وإحساس خاص بالتناقضات الكثيرة الكامنة فى الحياة وفى الواقع وفى الانسان •

٥ - وهو يهتم بوصف تفاصيل المكان : تفاصيله المعمارية الظاهرة وتفاصيله الانسانية الخفية والظاهرة أيضاً •

٦ - وهو يستخدم لغة وسطى بين الفصحى القديمة والفصحى الحديثة ، يستخدم جملاً وتعابير وحوارات من الشارع فتصبح لغته أقرب إلى لغة الشارع العادى دون أن تصبح عامية بالمعنى الدارج . لهذه الكلمة •

٧ - ولخيري شلبي قدرته الفائقة على رسم الشخصية أو ما يسمى البورتريه الأدبي ، لكنه لا يكتفى عند رسم ملامح الشخصية الظاهرة والخفية ، بل يأخذ هنا مدخلا للتوغل في أعماقها ، ومن خلال ذلك يتوغل في أعماق المجتمع .

٨ - يبدأ لخيري شلبي العنيد من قصص هذه المجموعة بكلمات قليلة وتعليقات عابرة وصفات متناثرة. ومن خلالها يرسم الشخصية ، وعندما يتمعن في الأمر ندرك أن هذه :

رسائل الحائط الرطيب في التواضع الإيجابي أو السلبي ، والرسالة تعكس رغبة مرسلها في نقل معنى معين الى متلقيها . الرسالة في هذه القصة يتم نقلها من خلال وسيط معين هو هنا « الحائط الرطيب » والرسالة ترسل من خلال الحائط الى مستقبل أو متلق له خصائص معينة مثلما تكون المرسل هذه الرسالة خصائصه المعينة أيضا . الرسالة ترسل كما قلنا من خلال مرسل هو الحائط الرطيب ، فما مغزى هذا الحائط الرطيب ؟ الحائط جدار حقيقي أو وهمي ، معبري أو نفسي أو اجتماعي ، زمني أو مكاني ، والحاجز رمز للعقبة التي ينبغي عبورها دخولا أو خروجا ، رمز للمرور بين عالمين ، عالم يمضي وعالم يجيء ، عالم خارجي وعالم داخلي ، الحائط يكون جزءا من بيت ، ومن ثم يشتمل على نوع من الحماية والأمن ، وقد يكون حائطا فردا متوحدا موحشا في العراء ، رمزا للاهمال والتجاهل والنسيان ومرور السنين والحقب ، وقد يكون الحائط جزءا من بيت ناعم رخى جيد التاثيث والتكوين يوحى بانخفاض الهموم والتواترات ، وقد يكون جزءا من بيت أو في بيت خاو خال حار مهجور بائس وتعس وفقير . . كما كان هذا الجدار الذي يرسل الرسائل في هذه القصة الخاصة .

الحائط مرحلة انتقالية بين مرحلتين ، مرحلة مضت بكل أحلامها (الخمسينيات والستينيات في حياتنا المصرية والعربية خلال هذا القرن) ومرحلة تجيء بكل مآلها وما عليها (بعد السبعينيات وما بعدها) . الحائط وهو رمز ملتبس غامض يجمع بين جانبيين كما قلنا : الداخل والخارج ، وهو رمز ملتبس غامض يجمع بين جانبيين كما قلنا : الداخل والخارج ، والماضي والحاضر ، والمقدس والمندس ، المحبوب والمكروه . والحائط رمز قريب بمعنى ما من رمزية المرأة ، فالمرآة غالبا ما توضع على حوائط ، وكما أن الماء (الرطيب) الذي يخرج من الحائط في هذه القصة يرتبط كثيرا برمزين المرأة أيضا (كما في قصة فرجس والفرجسية مثلا) لماذا الحائط الرطيب ؟ الرطوبة ترتبط بالماء ، والماء يمكن أن يكون جاسريا

أو راكدا ، حرا أو حبيسا ، الماء هو متجمد راكد محبوس ، ماء داخلي غير متجدد ولا متدفق ، ماء يرتبط بالظلمة والقيء والفوضى والعماء ، ماء يرتبط بالماضي والموت وبالعالم السفلي وبالخوف واللا تحديد والكوابيس أيضا .

تبدأ هذه الفصّة بشكل غير مباشر ، بأوصاف عابرة لتحديد السمات الجسميّة والنفسيّة لـ « وجيه أبو همدان » صديق الراوى الذى تروى القصة عنه .

يوصف « وجيه أبو همدان » بأنه « نحيل القوام مهزول البدن مرهق النفس على الدوام » وأنه « يطل من عينيه شقاء ووجع ميران » وأنه « فى عينيه أسنهوأل مبطن بدهشة مع حقد مع حسد مع ظل من البلاهة الماكرة ، نظرة من يريد ولو لحسة من السريقة جزاء سكوته على ما رأى » وأنه « هو فى الأصل حلاق لكنه يتعشق تأليف الأغاني » وأنه « موهوب الملامح » وأنه « بارع فى التعرف على كبار الملحنين والمطربين والتقاط أخبارهم من كل مصدر » وأنه « ساخر وتلقائى ومحب للناس وأنه يرى أن حديقة معهد الموسيقى هى أنسب مكان للتلاقى » .

وفى القصة وصف لطريقة ارتداء وجيهه للملابسه الفقيرة الكلمات القليلة والتعليقات العابرة والصفات المتناثرة ليست سوى مجموعة من الأضواء والظلال التأثيرية والبقع اللونية الأدبية التى تهدف الى خلق انطباع عام مع أو ضد الشخصية ، ولا نلنث بعد ذلك نكتشف أن هذا الانطباع التأثيرى العابر قد تحول الى نوع من النحت والترسيخ والتشييد لشخصيات لا يمكن أن تنساها الذاكرة .

٩ - نتيجة لكثرة التفاصيل التى يرصدها خيرى شلبى ويحكىها أحيانا ما تقع الكتابة فى برائن الاطناب والتطويل والاسهاب أحيانا ، ومع ذلك ، فإن لكتابة خيرى شلبى سحرها الخاص وقدرته الفذة على التقاط الخصائص والسمات والحركات والايماءات والانفعالات والأحلام الخاصة بالشخصية المصرية ، فى خلودها واستمراريتها وحزنها وسخريتها ، وإقامتها بين الأحياء والموتى ، ووقوعها فى صراع دائم بين الماضى والحاضر وبين القديم والحديث . والشخصيات عند خيرى شلبى مؤمنة بالقضاء والقدر محبة للحياة ومقبلة عليها ، ولديها رغم ذلك حس ساخر نحوها وكأنها لا تأمن لها ولا تطمئن اليها . وهى شخصيات لا تخشى الموت بل ترحب به أحيانا ، وتسخر منه أحيانا أخرى وتضحك عليه . شخصياته ليست ملحمية لكنها أكثر خلودا من أبطال الملاحم ، أكثر خلودا لأنها

شخصيات جماعية ، شخصيات الأمة وليست شخصيات الفرد ، هي الشخصية النمط ، الموجودة باستمرار والقائمة دائما ، والمستمرة دوما رغم تغيرات الفصول والسنين والقرون .

بعد هذه المقدمة التي أردنا التأكيد عليها بالنسبة لكاتب مصرى وعربى هام لم يلق بعد فيما نعتقد الاهتمام النقدي الجدير بإبداعه ، ندخل مباشرة الى مجموعته الهامة « الدساس » بالطبع لن نستطيع أن نتوقف عند كل قصص هذه المجموعة ، بل سنكتفى بالحديث ببعض التفاصيل عن قصة واحدة هي « رسالة الحائط الرطيب » نظرا لأهميتها الخاصة في هذه المجموعة خصوصا وفي كتابة خيرى شلبى عموما ، ولأنها يتجلى فيها على نحو خاص معظم ملامح كتابة خيرى شلبى التي أشرنا اليها في مقدمة هذا المقال ، ثم أننا بعد ذلك سنشير الى أهم ملامح القصص الأخرى ، في هذه المجموعة على نحو سريع .

رسالة الحائط الرطيب

ما مغزى « الرسالة » ؟ وما مغزى « الحائط » وما مغزى « الرطيب » ؟ وما مغزى « رسالة الحائط الرطيب » ؟

الرسالة هي مادة لفظية أو بصرية أو حركية . الخ وهي ترسل من مرسل الى مستقبل من أجل توصيل معلومة أو انطباع أو فكرة أو من أجل التأثير على هذا المتلقى بشكل معين .

الرسالة رغبة في التخاطب مع آخر أو آخرين ، رغبة بشكل متميز وأيضا لطرائقه المختلفة في التعرف على الفنانين والملحنين واغرائهم بأن يحلق لهم شعورهم ثم يسمعهم أغانيه وأشعاره ، ووصف لكيفية صعوده في عالم الغناء والشهرة ثم تغيرت الأحوال في بداية السبعينيات وكيف عاد وجيه الى بلده في المحلة الكبرى كي يمارس مهنة الحلاقة مرة أخرى ، ثم كيف تدهور به الحال وياع دكانه وأصبح يدور على الزبائن في بيوتهم ، ثم كيف ذهب اليه الراوى في بلده وكيف ذهب معه الى منزله ، ووصف بارع لتفاصيل المكان والبشر ، وكيف ظهرت الرسائل المتشكلة على حائط منزله الرطيب ، وكيف كانت على هيئة حيوانات وحروف وكلمات ومناظر طبيعية .

وجيه أبو وهدان كما يصفه فتحي البقال صديقه « ابن حلال مصفى » لكنه أيضا غريب الأطوار ، وهو أيضا « جدع غريب وبائس ولكنه طيب القلب وفنان » وأنه « أيضا الأيام لطشت معه كل التلطيش » .

هذه الشخصية المحورية تتحول عبر القصة وتتغير وتندرك وتفهم وتنعكس فيها وفي أحلامها وكتابتها لأشعارها تحولات الواقع وتغيرات الأحوال ونوع من النقد الخاص لكل فترة من الفترات بدءا من الستينيات وحتى الثمانينيات ، والحائط مازال يرسل رسائله والتاريخ المصرى الحديث ينعكس على الحائط فى شكل رسائل ومشاهد وحوارات ونقد للكتابة والأغنيات والقصائد المسائية لكل العصور ، ووعى بالهزل الذى أصبح يسود ما عداه ، والفن الذى فقد روحه فى كثير من المجالات . وكانت غرفة وجيه خالية من الأثاث وحوائطها تستجيم فى الرطوبة والملح اللزج الذى يتخثر ويسبح فى خطوط عشوائية مفزعة . مكان خال وحلم ضائع لبشر شبه ضائعين ، وليس الراوى أقل ضياعا من المروى عنه . جاءت الثورة بكل أحلامها وذهبت وتركت وراءها هذه الغرف الخاوية وهذه الجدران التى لا تكف عن إرسال الرسائل المحذرة والغريبة . الأحلام التى كانت فى الخارج مزدهرة انكشفت وانكسرت وجسات علامات انكسارها وانسفعت الى الداخل ، الى داخل الغرف وداخل الوعى ، ولكن أى داخل هذا ؟ انه داخل خاو رطب ، عليه تتشكل صور وضمنيات وأحلام وكوابيس كلها تشير الى الخارج والى الماضى ، والى حلم بمستقبل خاص ليس هو الماضى ولا هو الحاضر الرطب .

تتشكل الأحلام فى الوعى ، وعى وجيه ووعى الراوى ، ويتم اسقاطها على الجدران فى شكل هو أقرب الى الهلاوس البصرية التى لا يدركها أحد سوى صاحبها لأنها موجودة بداخله فقط الآن ، وقد تكون قد كانت موجودة خارجه فى زمن ما مضى وانقضى .

الخواء والوحدة والضياع والوحشة وجفاف الروح هى حالة الوطن بعد النكسة أو الهزيمة ، وحالة وجيه بعدها أيضا ، وهى حالة يتم اسقاطها على هذا الحائط الرطب الذى يرسل برسائله اليه والينا ، نحن أصحاب الرسائل وأصحاب الأحلام وأصحاب النبوءات ، والرسائل مخنوقة وغارقة فى مائه المالح الشحيح الكثيب . على الجدران صسور وخطوط وألوان وتشكلات وحركات ولوحات ورؤى ووصف لخطوط صاعدة وخطوط نازلة وخطوط دائرية وشبه أقواس وخطوط متعرجة ودوائر ومشاهد ونصوص ورموز وعبر . قراءة الجدران هى قراءة لهذه المشاهد والنصوص والرمز ، هناك حيوانات تصعد وحيوانات تهبط ويتساقط الجير ويتكشف عن أشكال جديدة وعن مظاهر صعود وهبوط جديدة أيضا . الرموز أحيانا مباشرة وسهلة التحديد وأحيانا غارقة فى ضبابية الفن الخفية والبارعة ، مدن تهوى وتتهدم وخراب يحل فى القلوب ، وخرائب وفزع وبكاء ونواح يذكرنا بيوم الهول ورؤيا يوحنا المعمدان وكلب يصعد ليعيش فوق الخرائب

ويأكل الجيف التي خلفها السبع ، وتتكاثر الفضلات والنفايات وتتحول كل القباب والمآذن والأعمدة والأبراج الى أرقام ، والأرقام تشير الى تواريخ سهلة الفهم والتحديد ، ويتكاثر الحطام والرماد والخوف وعواء الكلاب ، ويتزايد حضور الرؤيا « الأبوكاليبية » الأبيسية السفلية ، رؤيا يوم الهول ويوم السقوط العظيم ، الرؤية هنا مزدوجة ، فيها الموت وفيها الحياة ، وفيها السطح (القباب والمآذن والمداخل) وفيها العمق والقاع (الجفيرة التي سقط فيها السبع فيما يرى الكاتب بعد ١٩٦٧ وفيما بين التمكن والسيطرة والتحقيق والهزيمة والخذلان والأحلام وانكسار الأحلام ، وبين العمار والخراب ومحاولة إعادة البناء لا تتوقف شاشات الجدران ولا مراياها عن تغيير كادراتها ولا عن تقديم رسائلها المتواصلة المتلاحقة من خلال هذا الحائط الرطيب بعد ذلك وواقعا تحت تأثير فزع لا نهائي بهرب الراوى من صديقه « وجيه أبو وهذان » ويفلق باب الغرفة عليه خفية ، لكنه لا يستطيع أن يفارقه فيعود اليه فلا يجده رغم أن الباب مازال مغلقا من الخارج والمفتاح مازال فى قفله ، ان غيابه هنا يعنى وجوده ، ووجوده يعنى غيابه ، وغيابه ووجوده ملتبسان معا لأنهما يصوران هذه الحالة الملتبسة المزدوجة المرتبطة بالماضى والحاضر ، الماضى الموجود دائما فى الحاضر ، والحاضر الذى يحن دوما الى الماضى وفيما بينهما ، ومعهما السطح والعمق ، والبناء والهدم ، والضحك والبكاء ، والوعى وغياب الوعى ، يواصل الحائط الرطيب ارسال رسائله الخاصة الشجية والمرعبة .

الموت والاحتفاء بالموت

يحضر الموت دائما فى قصص هذه المجموعة ، ومن ذلك مثلا حضوره الخاص فى قصص « ضرب الودع » و « قلب الشجرة » و « فتح المجاديل » وغيرها .

تدور قصة « فتح المجاديل » مثلا فى المقابر ، وفيها وصف لشخصية « عم أحمد » بائع السمك صديق الراوى الحريص على أن يحترمه الآخرون ، وأوسع الخيال ، خفيف الظل المتكلم بطلاقة دائما ، الحكاء ، فى أعماقه روائى محبب ، لم ينل حظه من التعليم والثقافة الرسومية لكنه محب للثقافة والمثقفين ، مؤمن بالأحلام وصدقها ويشعر دائما بحضور الموت معه .

هناك فى هذه القصة وصف للمقابر ، لمكان الموتى الذى يعيش فيه الأحياء ، وللأحياء الذين يعيشون بين الموتى ، ووصف للمفارقات بين الموت والحياة ، وبين الصخب والسكينة ، مكان الموت هو مكان الحياة ، وصف نادر للمجاويل وأرض الفسقية والإدراج الحجرية وعدم الخوف أبدا من الموت أو الموتى وتسخين الحشيش بينهم وشعور لدى الراوى بأن ما يحدث

الآن قد حدث من قبل وهو ما يسمى فى الدراسات النفسية بظاهرة « سبق أن » أو سبقت الرؤية Dejavu وصوت عم أحمد يواصل حضوره وسطوته وحكاياته الساخرة بين الأموات ، ووصف لمشاعر فقدان الشعور بالذات والواقع والادراك المختلف للعالم ، وكيف يختفى الادراك الخارجى للعالم الخارجى ويحل محله ادراك شبيه بعالم آخر غارق فى السكينة والوثام والحب واللاتوتر ، عالم لا يخيف ، بل يتمتع ويشعر فيه الانسان بالراحة من هذا العالم الملىء بالمتاعب والعناء ، عالم الموت فى قصص خيى شلبى عالم لا يخيف ، بل عالم جدير بالتأمل والراحة والاطمئنان .

ليس هناك خوف من الموت فى أى قصة من قصص خيى شلبى هنا ، بل استعداد له واستمتاع بعلاماته ، كما حدث مثلاً عندما كان عم أحمد يقوم بتجميع أصدقائه ويجلس معهم يتأملون رخامة المقبرة التى سيدفن فيها ويقرأ اسمه المحفور عليها باستمتاع غريب .

ويحلم عالم أحمد كثيراً بالموت ، يحلم فى نومه النهارى وفى نومه الليلى ، وتتداخل فى ذهنه الأحلام ، وهو يقول عن أحلامه انها ماتنزلش الأرض ويحلم بلقاءات كثيرة مع أقاربه وأصدقائه من الموتى ، ولا يشعر بأى خوف أو قلق من اقتراب الموت منه ، بل تظهر عليه أعراض التأليف وكتابة القصص والشعر رغبة فى الشعور بالمكانة والتفاخر بين أصدقائه من الكتاب والمثقفين . نجد الاحتفاء بالموت أيضاً فى قصة « ضرب الودع » وفى سلوك هذه الأم التى أظهرت نرحاً شديداً وزغرذت ووزعت الشاى فى جنازتها بعد أن كذب ابنها على سيده الباشا مدعياً موت أمه حتى يستطيع تمضية بعض الوقت مع عشيقته زوجة ناظر العزبة ، وأراد الباشا أن يجامله فطلب اعداد جنازة مناسبة لهذه الأم (على أحسن مستوى) وكانت الأم (الحية فعليا والميتة فى حكاية ابنها) ترحب بالمعزين وتزغرد وتوزع الشاى فى كوميدى سوداء غريبة مليئة بالضحك والسخرية ، وكانت تعبر دائما عن فرحتها بهذه المودة التى يكنها الآخرون لها وتقول « ما كنت أظن انى عزيزة على هؤلاء الناس كلهم . هل يشعر الواحد بهذا الفرح المعمول له ولا يفرح ، هذا يكون بطرا بالنعمة . ثم ان هذه الأم تموت فى النهاية قريرة العين مرتاحة الفؤاد وبعد أن أدركت — ولو خطأ — عمق محبة الناس لها .

فى « سمك مشوى » هناك الموت المختلط بالأحلام ، واختلاط الموتى بالأحياء والبشر بالحيوانات ووصف لاستمرارية المكان أثناء الحروب رغم مغادرة الناس له .

فى « قلب الشجرة » توحد بين الانسان والشجرة ، وتشخيص
للشجرة فى شكل احيائي بحيث تتحول الى انسان يثن ويتألم ويفرح
ويحزن ويحلم ويموت .

فى « بذلة الآخر » اهتمام برصد الموت المعنوى حين تصبح البذلة
أو الثوب محور اهتمام الناس متناسين الجوهر والانسان المرتدى لهذه
البذلة .

فى « الدساس » هناك حلم داخل الحلم ، وحلم يجيئ عبر الذاكرة ،
وتداخل بين الأعمار والأحلام ، والذكريات والواقع ، والخيال ، والحياة
والموت (السرابات والأوهام والخداعات الادراكية والكائنات الاسطورية
والخيالات والأطفال والكبار) . ولدى خيرى شلبى فى هذه المجموعة
انتقالات خاصة من العادى الى الغرائبى ، ومن الادراكى المباشر الى الحكمى
غير المباشر ، ومن خلو البال الى الكابوس ، ومن الضحك الى البكاء ، ومن
الموت الى الحياة ، ومن الوعى بالمكان الى الوعى بالانسان داخل المكان .
ومن كل ذلك الى الابداع الخاص الفريد .

رمزيات المقبرة

قراءة في مجموعة «ترنيمة للدار»

لـ «يوسف أبورية»

لم يلهب خيال الانسان شيء كما يقول فراس السواح في كتابه الهام « مفامرة العقل الاولى » كما الهبته فكرة الموت ، ولم يثر عقله من أفكار كفكرة انعدام العقل ذاته ، فما الذي سيكون عليه الحال عندما يمضي الى النوم ولا يفيق أبداً ؟ كيف كانت حالة قبل أن يحل ضيفاً على العالم ؟ من هنا كانت دورة الحياة والموت والبعث هي الفكرة المركزية في الدين والاسطورة ، والفكرة الأساسية التي يتركز حولها لاشعور الفرد في الماضي والحاضر (السواح ، ١٩ ، ص ١٠) .

ومجموعة ترنيمة للدار للنقاص يوسف أبو رية تمثل هذا الانشغال الفني الكبير بهذا العالم الخاص الغامض المجهول البدائي الحلمى الواقع خلف حدود العقل والادراك والمنطق ، عالم الموت بكل ما يتعلق به من طقوس رموز ومعتقدات وسلوكيات وشعائر .

يمكننا أن نتحدث في هذه الدراسة عن خمسة محاور أساسية لهذا الانشغال بعالم الموت أو ما يمكن أن نسميه رمزيات المقابر في هذه المجموعة القصصية هذه المحاور الخمسة هي :

١ - عمارة الموت (المقابر والأضرحة) ٢ - الطقوس الحركية المرتبطة بالموت ٣ - الجنس والموت ٤ - المعتقدات الخاصة حول الموت ٥ - لغة الموت . وهذه المكونات ليست منفصلة ، بل متصلة ومتفاعلة ومتكاملة .

أولاً - عمارة الموت :

ونقصد بها ما تكشف عنه هذه المجموعة من انشغال واضح لدى كاتبها بوصف المقابر والأضرحة وشواهد القبور والجيانات وما يرتبط بكل هذه الأبنية من دلالات سلوكية ورمزية .

المقابر قد تكون من الطوب اللبن وقد تكون من الطوب الأحمر ، قد تكون بلافتات رخامية يكتب عليها اسم الميت وتاريخ وفاته وصفته . . الخ وقد تكون بلا لافتات ، يكتب اسم الميت مباشرة على حائط مقبرته ، قد تكون

المقابر بطرايبش وقد تكون بلا طرايبش ، قد تكون داخل بيوت أو منازل أو أحواش خاصة ، وقد تكون متناثرة متباعدة في العراء ، قد تكون صغيرة وقد تكون كبيرة ، قد توجد بجوارها أشجار صبار وتمر حنة وقد لا تكون بجوارها أية أشجار ، وكل هذه الاختلافات إنما تشير غالبا الى فروق طبقية أو مالية أو عمرية خاصة بمن يوضع جسده في المقبرة أو خاصة بأهله أيضا إضافة الى اهتمام « أبى رية » بوصف المقابر الموجودة فى جبالنا على أطراف القرى وهناك هذا الاهتمام الخاص بوصف أضرحة الأولياء (وخاصة أثناء الموالد كما فى قصة « قبة بيضاء بين الشجر ») حيث توقد الشموع ، وحيث يكون باب المقام (أو الضريح) مفتوحا على صحن جامع مفروش بالسجاجيد .. ثم ذلك الوصف الخاص للميضة (مكان الوضوء) ولصنابير المياه وغير ذلك من التفاصيل المادية أو الغير مادية الخاصة بالمكان .

على أن هذه التفاصيل المادية أو الفيزيكية أو المعمارية الخاصة بالمقابر لا يمكن تكتمل دلالتها الا بحديثنا عن المكونات الأخرى المرتبطة برمزيات المقابر فى هذه المجموعة .

ثانيا - الطقوس الحركية المرتبطة بالموت :

هذه الطقوس يمكن أن تكون سابقة على الموت (حالات الحزن والصراخ والانتظار لدى أهالى المحتضر مثلا) وقد تكون سابقة لعمليات الدفن (عمليات الغسل أو الغسيل للجسد مثلا) وقد تكون مصاحبة لعمليات الدفن (طقوس الدفن ذاتها) وقد تكون لاحقة لعملية دفن الميت (طقوس الجنازة ذاتها) .

وكل هذه الطقوس واضحة فى عديدة من قصص هذه المجموعة ، ففى قصة « الضحى والليل » مثلا هناك هذا الوصف الدقيق لطقوس غسل الميت وتكفينه ودفنه : فهناك هذا الصراخ والعويل المصاحب لحالة الاحتضار ، ثم التصوير الخاص لعمليات حلق شعر الميت - خاصة شعر الإبطين والعانة - وغسيل الجسد وإزالة رغو الصابون « ودعك الوجه الباهت » ثم تجفيفه ، ووضع القطن فى الأذنين والاسم ، ثم وضع القماش الأبيض (الكفن) على الجسد ، والرجل يقطع القماش الشاهى الأبيض ، يجمع أطرافه على الجسد ، يمرر عليه الإبرة والخيط . يأمر بحمل الماء الى الخرابة البعيدة .. ويحمل الجسد الى السرير جهة القبلة .

ثم اننا نجد ذلك الوصف الخاص لعمليات تجهيز المقبرة وانزال الجسد فيها ثم وضعه بطريقة معينة (فى اتجاه القبلة) ثم رص الحجارة

حول الجثة ثم وضع التراب عليها ، وما يصاحب ذلك كله ويعقبه من بكاء وصراخ ولطم وقراءة للقرآن ، ومن فقهاء وشعاذين (عمى وعور ومبصرين) كلهم يرتزقون من الموت ، من نداء على الميت وتوزيع للصدقات عليه وسقاية لأشجار الصبار الذابلة . . الخ هذه الطقوس الخاصة خلال عمليات زيارة المقابر في أوقات معينة بعد الموت (الأعياد مثلا) وخلال السنة . في هذه القصص جانب عبثي نكتشف فيه عمليات الصراخ واللطم والنداء على الميت وزيارة والتصدق على روحه . . الخ . انما تتم على ميت غالى موجود فالجثة سرقتها الرجل الذى سبق له أن قام بها لكن الشرطة تعيدها الى مكانها بعد ذلك .

ثالثا - الجنس والموت :

في قصص هذه المجموعة هناك العديد من الأفعال الصريحة والأفعال الضمنية الدالة على سلوك جنسى خاص لدى أبطالها من الصغار والكبار ، ونقول عن هذا السلوك أنه خاص لأنه غالبا مايكون سلوكا جنسيا غريبا أو شاذا أو غير طبيعي بالمعايير الاجتماعية والانسانية المعروفة . ففي عدد من هذه القصص هناك المراهقون الذين يمارسون الجنس مع الحيوانات وهي الحالة التي تسمى Zooeresty أو Paraphilia وهناك حالات التلصص أو استراق النظر لأجساد النساء العاريات (المستحبات مثلا) وهي الحالة المسماة Scopophilia وهناك أيضا المتحرشون بالأطفال والمراهقين Molesters من الرجال والنساء ، وهناك هذا الولع الخاص بملابس الجنس الآخر أو حالات الفتيشية etishism ، وهناك أيضا حالات الزنا بالمحارم incest والذين يتاجرون بأعراضهم) أنظر بوجه خاص قصص : السقوط على الأرض والمحاولة ، والضيف وعبادة الليل والصبي والعانس والملاك) .

وكثيرا ما ارتبط الجنس بالموت ، كثيرا ما تم أو أوشك أن يتم في المقابر . وكثيرا ما أدى الى الموت ، ومن ثم ذهاب جثة الميت الى المقابر (قصة : السقوط على الأرض مثلا) وكثيرا ما كانت نتيجة الفعل الجنسي طفلا ميتا يدفن في البيت أو المقابر (قصص : المنسية ، في العراء ، ضحكة الملايكة) .

ان العديد من قصص هذه المجموعة كما لو كان يصادق على مقولة فرويد الشهيرة « ان هدف الحياة هو الموت » أو مقولة سقراط « ألم تعلموا جميعا ان الطبيعة حكمت على بالموت منذ لحظة ميلادى » قصص المجموعة تقول بأن هدف الحياة هو الحياة وأن الموت رغم حضوره الجارف فان قوة الحياة أعتى وأبقى .

ولعل هذا الحرص على اطلاق أسماء على الأطفال الموتى ، ولعل هذا الاحتفاء الخاص بالجنس فى أشكاله السوية والمرضية ، وكذلك هذا الاحتفاء الخاص بالحب حتى فى حالات الموت (المواعيد الغرامية التى تتم على هامش الجنازات مثلا) ، لعل كل ذلك يؤكد ما سبق أن قلناه من أن غريزة الحياة هى على العكس مما كان فرديد يشيع ، أقوى من غريزة الموت .

رابعا - المعتقدات والموت :

المعتقدات مرتبطة يقينا بالطقوس ، ولها جذور دينية غالباً لدى الشخصيات باستمرارية العوالم وتداخل الحدود بين دنيا الحياة ودنيا الموت ، وهذا الاعتقاد الخاص فى الملائكة التى غرس فى الموتى خاصة الأطفال منهم ، بل يكاد هذا المعتقد أحيانا أن يقول بأن الأموات أحياء ينبغى زيارتهم والنداء عليهم وتوقيرهم وتذكيرهم واعداد أماكن إقامتهم بشكل لائق واطلاق أسماء على من لايسعفه الأجل أن نطلق عليه أسماء منهم لقصر حياته .

يظهر هذا المعتقد أيضا فى الموالد والاحتفالات الدينية وفى زيارة الأولياء والمشايخ القادرين على القيام بأفعال الأحياء (قضاء الحوائج وشفاء المرضى مثلا) وقراءة الفاتحة والتصدق على أرواح الموتى (قصة : « قبة بيضاء » مثلا) .

يظهر هذا المعتقد الخاص بالحياة الخاصة للموتى فى الحلم بمن ماتوا أو رؤيتهم ورؤية العالم الآخر فى أثناء النوم (قصة « التجلى » مثلا) أو خلال حالات شبيهة بالنوم كما فى قصة « نهار أبيض بعيد » ، التى يصف فيها الراوى عالم القرية فى حالته الغسقية ما بين الليل والفجر ، والكلاب الضالة الوحيدة تمرق بسرعة ، والكهول يتوكلون على عصيهم الغليظة فى عباأتهم السوداء يرددون أدعية الفجر ، وشبورة ما تحيط بالعالم تقوعده منذ زمن قديم ، يتذكر حبه الأول ، ويتذكر حياته الأولى ، ويرى الشبورة تتجول بين الأبنية ، وعلى الطرقات ويفتح دائرة غسقية للتذكر وتختلط الدائرة الضيقة التى تصنعها الشبورة بدائرة واسعة تفتحها الذاكرة ويقول ألمح جدران دائرتى المغلقة تتمطى وتتبعده ، قد

تنهار مرة واحدة ، فينكشف الوجود كله . . الدائرة تتسع فتدخل منها وجوه الموتى أعرفهم ، عاشرتهم ، وعشت بينهم يوما ، ورحلوا منذ زمن بعيد ، هذا وجه يدخل الدائرة ويتضح هيكله ملفوفا في الكفن الأبيض . ومن ورائه تأتي أمي ، ثم يأتي نفر آخرون في صف لا نهاية له ، بياضهم ممزوج بشفافية الشبورة . فلا أدري أهم أطياف أم أن الشبورة تتحلق على شباكلتهم ؟ » .

هذه رؤية كابوسية شبحية ترتبط بعالم الموتى وترتبط ما بين ذلك العالم وعالم الحياة ، الموتى قد يحضرون والحياة قد تصبح دائرة مغلقة شبورة أو قبرا ، لكنه قبر قد يفتح على حياة أخرى لا نهائية غير متوقعة يحضر خلالها الموتى ويحيطون بنا وقد يعيدون إغلاق دائرة الحياة علينا ، انها تتحول حينئذ الى كابوس ، والحضور الخاص لهذا العالم ليس حضورا سارا بل هو حضور هاجسي توجسي مرتبط بكل ما هو مجهول ومخيف . والأب الحاضر دوما والغائب دوما (من خلال الموت أو من خلال فقدان القدرة على الفعل في عديد من قصص المجموعة) قد يرتبط رمزيا بهذه القوة الغامضة للموت ، حاضر وغائب في نفس الوقت ، ظاهر وخفي في نفس الوقت موجود معنا ونسعى للخلاص منه في نفس الوقت ، وهذا الاحتفاء الخاص به ليس حبا فيه بل خوفا منه وإبعادا له ، واتقاء لكل ما قد يلحقنا منه من شرور أو أذى في الوقت الشبورة رمزيا قد تكون معادلة لحالة الخلط والتشوش والارتباك التي يعيشها الراوى ، حالة اختلاط الرؤية خلال رحلته الفعلية في الواقع الى محطة السكة الحديد واضطرابات الذاكرة حين يفكر فيمن ماتوا وأيضا فيمن شملتهم يد الردى عاجلا أو آجلا ، والشبورة أيضا رمز بالغموض وعدم وضوح الرؤية وبالروح التي عليها أن تعبر من مرحلة الى مرحلة ، خاصة من الظلمة الى النور أو من الجهل الى الفهم والمعرفة .

هناك رمزا آخر في هذه القصة يتعاون مع غيره من الرموز في كشف الدلالات الأخرى المرتبطة بالموت ونقصه به رمز الكلب الأسود . كان الراوى يسمع صوت هذا الكلب دوما كلما اقترب من الطريق الرئيسي في قرينته كل مرة كان يحذر منه ، كل مرة حاول أن يكسب صداقته لكنه « عصى على الترويض وفي حالة عداء أبدي مع البشر » ، كان الراوى يشعر بأن هذا الكلب يعرفه ويدرك سره ، وكان يبدو للراوى أيضا عصبى المزاج يدعى الحفاظ على القيم ، ورغم أنه كان مجرد كلب لكن الراوى كان يخشاه « أكثر من شواهد الموتى التي أتركها الآن خلف ظهري » .

الكلب الأسود — هنا — مرتبط بالظلام ، والظلام يرتبط بالليل ، والليل يرتبط بالموت ، حيث ظلمة القبر ، والكلب — هنا — حارس

للحدود بين عالمين : عالم الحياة وعالم الموت ، أو بين حالتين حالة
الخوف وحالة الطمأنينة ، وحالة الجحود وحالة العرفان .

لكن صورة هذا الكلب كما ارتسمت في ذهن الراوى ووجدانه هي
صورة كلب كصعب ترويضه ، وينبغى الحذر منه ، تصعب الصداقة
أو الألفة معه ، وهو مثير للنكد والحزن ، وهو يدعى صداقة البشر لكنه ليس
كذلك ، وهو كاشف لأسرار البشر عالم ببواطنهم والراوى يخشاه أكثر من
شواهد القبور ، هل هو القدر ؟ هل هو الموت الذى هو أكثر من مجرد
شاهد حجرى أو رخامى ؟ هل هو رسول الموت ؟ هل هو هاجس الخوف
من المجهول الذى يجعلنا نخشى المستقبل ؟ ويحذرنا هذا الكلب منه بعد
وكانه يعرفه ويعرف ما سيحدث لنا ؟ كل هذه الاحتمالات قائمة وممكنة .

فى الميثولوجيا الفرعونية الكلب هو الرمز الذى يتقمصه الإله
أنوبيس الذى يشرف على تحنيط الموتى ويحرس مقابرهم ، وقد كان صوت
الكلب اذن والأفكار المرتبطة به والمشاعر الخاصة حوله هى ما فتحت دائرة
حدود وعى الراوى وذاكرته على عوالم من الموتى (خاصة الأب) وهى عوالم
ترتبط فى وجدانه وذاكرته أيضا بأشجان عديدة .

خامسا - لغة الموت :

يظهر الانشغال بالموت فى لغة هذه المجموعة عند عدة مستويات نذكر
منها خاصة :

١ - عناوين القصص :

حيث نجد ذكرا مباشرا للموت أو ما يرتبط به من عناوين قصص
مثل : « ترنيمة للدار » و « الضحى والليل » وعناوينها الفرعية هى :
(المقبرة والزيارة ، التجلى ، يوم للدود ، ضيكة الملائكة ، الدخول الى قرية
الجن والمعابد ، ظل الموت ، الملاك) .

٢ - المفردات :

حيث يكثر فى المجموعة ذكر مفردات مرتبطة بالموت مثل : المقابر -
الضريح - الدفن - الشاهد - البود - القماش الأبيض - التكفين - البكاء -
الجنائز - الصراخ - اللطم - خدش الصدور - الابرة والخيط - القطن -
المصطبة - العظام - تسميل الجفنين - الصببار - الندياب الأزرق -
الجثث - قراءة القرآن - الماء - الملائكة - القبلة . . الخ .

٣ - الصور والتشبهات :

هناك مشاهد كاملة في عديد من قصص هذه المجموعة قام فيها الكاتب بتصوير ما يجرى خلال عمليات الموت والتكفين والدفن والجنائزات ، وهناك كذلك مشاهد للموتى ، وهم يستيقظون ومشاهد للأحياء وهم يموتون . وقد ذكرنا فيما سبق أمثلة لهذه المشاهد لكننا نضيف هنا أن الكاتب أحيانا يستخدم المفردات الخاصة بالموت في بعض التشبيهات والصور الجزئية الخاصة ، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ، ماورد في قصة عبادة الليل في وصف بيوت المدينة في الضوء القليل في أثناء الليل حيث قال عنها الكاتب بأنها شبيهة بشواهد القبور ، كما أنه شبه الفم المفتوح لرجل عجوز (كان موازيا رمزيا لليل) بأنه « كطاقة مقبرة مهجورة » وفي صور أخرى شبه الليل بأنه « كابوس أجرب » ووصف مصباح المقهى الشحيح بأنه « بلون السل » ذلك المرض الذي كان - وما زال - فتاكا .

اللغة عامة :

اللغة عامة في هذه المجموعة فيها حس ترتيلي ترنيمى دعائى خشوعى طقسى شبيه بلغة التعاويذ والرقى . فيها هذا الحس الذى يقربها من لغة العهد القديم والقرآن الكريم (انظر على سبيل المثال لا الحصر قصة : الدخول الى قرية الجن والمعابد حيث نجد هذا الحديث الخاص عن الرب والوصايا العشر والأناشيد ومشية الرب والخطايا بأنواعها .. الخ) .

ويستخدم الكاتب تقنيات التقديم والتأخير ، والجمل الاسمية وغير ذلك من التقنيات ، وفي لغة تبدو كأنها غمغة قادمة من أعماق ذات تعانى دوما هذا الصراع بين الاقبال على الحياة والخوف من الموت .

خاتمة :

الموت في قصص هذه المجموعة ليس فقط هو الموت المادى (رغم أنه الغالب) وما يرتبط به من طقوس وشعائر وحركات وأفكار ومعتقدات ، فالموت المعنوى موجود أيضا ، موجود فى موت الأحلام والحماس وانطفاء الطاقة والانزواء على الذات والهروب من المواجهة (قصة : مكان للنوم مثلا) ، وموجود أيضا فى انهيار القيم وتفكك المعايير والتحلل الأخلاقى وغير ذلك من مظاهر الفساد (قصة : الدخول الى قرية الجن والمعابد مثلا) . ومازالت هناك محاور أخرى ثرية وخصبة فى هذه المجموعة تحتاج الى المزيد والمزيد من التعرف والاستكشاف .

مكان للصوت والصمت والظل والغياب

قراءة في رواية (تصريح بالغياب)

لـ (منتصر القفاش)

تبدأ رواية « تصريح بالغياب » للكاتب المصري « منتصر القفاش » بدخول الراوى الى المعسكر الذى كان قد أمضى فيه فترة خدمته العسكرية الاجبارية . وقد كان هذا الدخول أو هذه العودة من أجل البحث عن رواية ما كان قد نسيها وسط أكداس الملابس والأواني والكتب والمهمات العسكرية .

لم يكن هذا البحث عن هذه الرواية التى لم يقل لنا الروائى من كاتبها الأصلى سوى حيلة ذكية لكتابة هذه الرواية الخاصة ولم يكن هذا الدخول الى هذا المعسكر ، أو هذه الثكنة العسكرية الا حيلة للخروج منه أو محاولة لكتابة الدلالات المختلفة للغياب داخل هذه الثكنة وخارجها .

هناك أربعة محاور أساسية يمكننا أن نتلمسها ونحن نتعدى للحديث عن هذه الرواية ، هذه المحاور هى :

- | | |
|--------------|--------------|
| ١ - المكان . | ٢ - الصوت . |
| ٣ - الظل . | ٤ - الغياب . |

أولا : المكان

هذه الرواية - دون شك - رواية مكان ، والمكان هنا له دلالاته الجغرافية والتاريخية والسيكولوجية والاجتماعية المختلفة .

فالإطار المكاني الخاص الذى تدور هذه الرواية فى أرجائه هو مدرسة عسكرية للتمريض داخل ثكنة عسكرية أكبر ، أما الإطار المكاني العام فهو الوطن الأكبر الذى يضم مثل هذه المدارس ومثل هذه المعسكرات ، ومثل هؤلاء البشر بحركاتهم وتفاعلاتهم وأفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم ، وانكسارات هذه الأحلام أيضا .

وهناك عدة أماكن فرعية داخل هذه الكتلة العسكرية ، فهناك المخزن الذى يجلس فيه الجنود ويتحدثون ويتسامرون ويضحكون وفيه توضع الكتب وحقائب الجنود (المخل) ومتعلقاتهم ، واليه يهرب بعض الجنود خلال النهار ، وهو أيضا المكان الذى يتحكم من خلاله النقيب الشرفى (أولا يتحكم) فى الجنود فى ضوء حالات رضائه أو عدم رضائه عنهم .

هناك أيضا فصول الدراسة التى تتم فيها عمليات التدريس لطالبات التمريض العسكرى ، وتنوع استخدامات هذه الفصول وفقا لفصول السنة ووفقا لطبيعة النشاطات داخل المعسكر « هذا الفصل للصيف ، هذا الفصل لشتاء » . فغرفة التدريس التى تتم فيها عمليات التعلم والتعليم خلال النهار تصبح ليلا مكانا للنوم والسمر والضحك والذكريات .

من بين الأماكن الخاصة فى الرواية هناك أيضا « سكن الطالبات » والنوافذ الموجودة فيه والى تصبح وسيلة للتعارف والتقارب والتواصل بين الجنود والطالبات ، وهى تتغير أوضاعها باختلاف حالات الخدمة الليلية ، وسكن الطالبات هذا هو أيضا موضع أحلام الجنود وذكرياتهم وأمانتهم .

هناك أيضا مكتب المقدم (والمقدم هنا هو امرأة ذات رتبة عسكرية) وهناك نافذة فى هذا المكتب كانت المقدم تطل منه ثم أغلقته من خلال وضع دولاب بجواره بعد ذلك ، وقد كانت هذه المرأة تطل من خلال هذه النافذة أحيانا بهدف (رؤية ما يحدث داخل المعسكر) وأحيانا بدون هدف (تحقق فى الفراغ وتوغل فى الأحزان والأحلام) ، ثم بعد ذلك ومع تناقصت الدلالات الخاصة بهذه النافذة داخل المعسكر حين مرضت هذه الشخصية واختفت من المكان .

هناك ، إضافة الى هذه الأماكن الخاصة أماكن فرعية أخرى مرتبطة بها مثل : صالة سكن الطالبات (التحتائية) والمطبخ ، والحمامات ، والممرات ، والبقعة الحالكة فى فناء المعسكر التى ينظر اليها الراوى كثيرا وهو يستعيد خبراته ، وذكرياته الليلية فى هذا المكان الخاص .

يوحى الوصف العام للمكان فى بداية الرواية — يوحى بطبيعة الرواية ذاتها ، فمدرسة التمريض وما يحيط بها ، هذا المكان الخاص ، وصفه الكاتب فى بداية الرواية وصفا موحيا خاصا يرتبط بدرجة كبيرة بتلك الطبيعة الخاصة لتكنيك هذه الرواية والقائم على أساس الاهتمام برصد

بقايا الأشياء وآثارها أكثر من الاهتمام برصد أو وصف الأشياء ذاتها ،
تكنيك يقوم على أساس التفكير أكثر من قيامه على أساس التركيب ، وعلى
أساس الهدم أكثر من البناء ، والحذف أكثر من الإضافة . هذا المكان قال
عنه الكاتب في بداية الرواية « مكان إذا نظرت إليه من بعيد أو قريب ،
وجدت أنه رغم اكتماله وحسن بنياته ، كان كل جزء فيه مقتطع من بناء
آخر ، كان كل جزء فيه ، وإن استقر هنا ، فتاريخه موصول بما كان ،
موصول بما يخفى » .

الاهتمام الخاص بالمكان في الرواية هو اهتمام ، في المقام الأول ،
بدلالات هذا المكان ، وأبرز دلالات هذا المكان هي الدلالات المرتبطة
بالغياب ، والغياب في جوهره مرتبط بالآثر ، والآثر في جوهره مرتبط
بالغياب ، والغياب الحادث في الرواية هو غياب للبشر ، وغياب للإدارة
المحددة فعالهم ، وغياب لأشياء أخرى كثيرة منها في الجزء الأخير من هذه
الدراسة .

نتيجة لاهتمام الكاتب بالحديث عن الغائب ، وعن الخفى ، كان هناك
اهتمام واضح لديه بوصف الأبواب أكثر من اهتمامه بوصف ما يحدث
وراء هذا الأبواب ، وقد كان هذا الاهتمام الخاص بوصف الأبواب أكثر
فاعلية في الإيحاء بما يحدث خلف هذه الأبواب وما يدور داخل المساحات
التي تؤدي إليها هذه الأبواب .

هناك اهتمام بوصف باب المخزن (مخزن كتب ومتعلقات الجنود) ،
واهتمام خاص بوصف أبواب الحمامات (أو دورات المياه) ، واهتمام أيضاً
بوصف أصوات الأبواب سواء كانت هذه الأصوات تحدث على نحو حقيقي
مسموع ومحسوس أو على نحو متخيل أو متذكر أو هاجس .

يهتم « منتصر القفاز » أيضاً بوصف البوابات : البوابات الداخلية
التي تؤدي إلى سكن الطالبات ، موضع أحلام الراوى وزملائه خاصة في
حالات السهر أثناء الخدمة أو بدون الخدمة . وكذلك البوابات الخارجية
التي تؤدي إلى العالم الكبير الأرحب (فيما يعتقد) خاصة خلال الاجازات ،
ومن هذه البوابات داخل الراوى إلى المعسكر في بداية الرواية كي يبحث
عن رواية ومن خلالها اهتم بالرصد الخاص لحالات الغياب والحضور التي
طرات على البشر وعلى المكان وعلى ذاته هو في تحولاتها المختلفة .

« منتصر القفاز » هو إذا استخدمنا مصطلحات باشلار « عالم »
بالأبواب والبوابات الباب كالبوابة - هو رمز للأمل ، والفرصة ، وللمرور

من حالة الى حالة ، وللدخول والخروج من حالة الى حالة أيضا ، والبواب
المفتوح فرصة ، وحرية ، والبواب المغلق حاجز ، وسجن ، وخفاء ، وغياب
وحواجز وغياب وعبور الباب عبور من حالة الى حالة ، وكذلك البوابات
ترتبط بالداخل والخارج ، بالماضي والحاضر ، بيانوس اله البوابات في
المثولوجيا الرومانية ، الذي ينأى بوجه الى الداخل ، ويوجه الى الخارج ،
قيرى الداخل ويرى الخارج ويعرف الماضى ويتوقع المستقبل . كان الراوى
الجالس بجوار باب المخزن دائما وكأنه لا يريد أن يدخله شبيها بـ «يانوس»
المرتبط بالموت والحياة ، بالبداية والنهاية ، بالظل والنور ، بالدخول
والخروج ، بالتواصل أو فقدان التواصل ، بالحكمة والتأمل وربما
بالوعى الشقى المنقسم على ذاته .

كان ذلك الباب كلما انفتح « ظننت أنه سوف ينخلع ويندب على
البلاط محدثا صوتا سيتردد قويا فى أنحاء المدرسة . باب من قطع
خشبية متعامدة على بعضها ، وتظهر فى انحاء رؤوس المسامير الصدئة ،
وحينما ينسى واحد ويستند اليه ، يسارع بالابتعاد عنه قبل أن يقع » .

تشارك الأمكنة الخاصة فى هذه الرواية ، والتي تحدثنا عنها مع
مكونات أخرى فى هذا العمل كى تساهم فى خلق الدلالات الكلية لها
والمكون الثانى الجدير بالاهتمام هو الصوت .

ثانيا : الصوت / الصدى / الصمت :

هناك دلالات عديدة للصوت فى هذه الرواية نذكر منها

١ - الصوت كوسيلة لتصوير تحويلات العالم الخارجى والعام :

وقد كان هذا واضحا مثلا فى بداية الرواية حينما صرخ « الصول »
فى الراوى الذى عاد كى يبحث عن روايته ، صرخ فيه معتقدا أنه قد تهرب
من مهمة الموكولة اليه (الخدمة) هذا الصوت الزاعق للصول أصاب
الراوى بالرعب الشديد فتحول العالم بالنسبة له ، فى لحظة شديد الكثافة
والتركيز الى صوت مربع يصم الأذان ويجعل الذات تتلاشى وتبتدد
وتضيع ، فإزاء هذا الحضور الجارف الغلاب للصوت المرعب الخارجى
الكبير الذى يعقبه حضور واضح للصمت الكثيف الجارف الجاثم تغيب
الذات وتتحول الى ريشة فى معبد الريح ، ذرة فى الهواء ، ناقدة كل
احساساتها بذاتها وبقدراتها .

٢ - الصوت / الصمت كوسيلة لرسم الشخصيات :

كانت شخصية المقدم (وهو امرأة كما قلنا) بشكل عام شخصية قليلة الكلام « تكتفى بالإشارة من يديه أو رأسها .. إشارات تحسن استخدامها كأنها جمل كاملة » .

كانت هذه الشخصية قليلة الكلام ، لكن كلام الجنود حولها من أجل تفسير « صمتها » هذه كان كلاما كثيرا ، وكانوا يختلفون حول تفسير معاني إشاراتنا .

ثم أن هذا الصوت (صوت المقدم) هذا الغائب رغم حضوره ، يتلأش نسبيا خلال أوقات كثيرة من النهار ، ثم أنه أيضا يسكت فجأة أثناء أحد الطواير بينما كانت تنظر الى (لاهدف) ، وعندما تعاود الكلام بعد ذلك تنس ما كانت قد بدأت تقوله ، ثم نعرف بعد ذلك أنها مريضة وأن مرضها قد يكون جسيما أو نفسيا ، نكتشف أيضا أنها تمثل قيادة منعزلة مفككة غامضة عاجزة عن التواصل ، لا مع ذاتها ولا مع الآخرين .

٣ - الصوت كدلالة للتمنى والتخيل وتحقيق الرغبة

ففي الأيام الأولى من الخدمة العسكرية للراوى كان زملاؤه يكثرون من الأحاديث والنصائح له بينما كان يجلس صامتا يصغى ويهز رأسه ثم تدريجيا بدأ يتخيل نفسه فيما سيأتى من أيام - قادرا على الحكى وإضافة حقائق جديدة ويرغب فى مقاطعة من يتكلم ، انه يريد هنا أن يحضر معهم « بالصوت » لأنه غائب عنهم من خلال الصمت .

٤ - الصوت كوسيلة لاستحضار الصورة :

تظهر هذه الدلالة الخاصة للصوت فى شخصية محمود زميل الراوى الذى يحكى عن أحلامه بالفتيات وملابسهن الداخلية (بينما يخفض الراوى صوته خائفا) يحكى محمود بصوت مرتفع ، يتحدث عن مروره بكل الغرف ، ومع مرور الوقت واستمرار الحكى ، وزيادة حضور صوت محمود هذا ، وفقا للبنت التى يتحدث عنها ، يتحول صوته بالنسبة للراوى الى صوت يشبه الصوت المصاحب للأفلام السينمائية ، صوت يسمع دون أن يرى ، لكنه صوت قادر على خلق هذه الرؤية ، صوت قادر على التشكيل والاستحضار للصور ، صوت يساعد على تحقيق الرغبة ، صوت يصبح هو فى ذاته رغبة ، فى صوت يجعلك تغيب عن هذا الحاضر القاحل البلقع الجذب ويحضر فى ذلك الماضى (أو المستقبل) المخضوض المشرق

المتدفق حياة وأمنيات ومرحاً ، صوت قال الراوى عنه أنه « صوت هو تصرّيح بالغياب ، ويصرح بداخلك ويظلم سارياً حتى تنشغل عن الصوت » .

الانشغال عن الصوت يحدث لأن من يسمعه يصيب في عالم غير العالم ، وفي حالة غير الحالة وفي حضور غير هذا للغياب ، صوت يفتح عوالم الخيال والأمنيات والفرح ولو على نحو وهمي .

٥ - الصوت كدلالة تاريخية :

تظهر هذه الدلالة على نحو خاص في ذلك الاهتمام التفصيلي — من جانب الراوى بوصف الميكروفون (أو مكبر الصوت) الذي تم تشغيله أثناء الطوابير في هذا المعسكر . كذلك الرغبة في معرفة تاريخ ومكان وماركة صناعه ، وكذلك ارتباط الميكروفون بتحية العلم ، وبالعلم الرمز الذي يتخبط صقره في الحوائط . فالصوت الخاص بالميكروفون هنا يرتبط بدلالات تاريخية لم تعد موجودة الآن ، ربما يحلم بها الراوى ويتمناها ، ربما يتذكرها ويفكر فيها خاصة في مرحلة ما بعد الشروع في السلام بين العرب وإسرائيل ، ربما يريد لها لنفسه ، وربما لوطنه ، ربما للآخرين معا .

٦ - الصوت كدلالة للغياب والحضور :

وقد ظهر لك — كما قلنا — في ارتباك صوت المقدم متبلاً ونسيانها ما كانت تقوله ثم مرضها وغيابها ، وظهر أيضاً في ذلك الصمت الكبير للراوى عبر الراوية ، فهو لم يكن يروى حكايات مثل باقي زملائه ، وقد كان هو أيضاً الوحيد الغائب رغم حضوره الدائم بجوار باب المخزن ، وكان غيابه من خلال غياب صوته وحكاياته رغم حضوره بالمعنى المادى أو الجسدى ، هو الوحيد الذى لم يكن يتحدث الا مع ظله ليا ، وهو يتحدث أيضاً عن نفسه على أنه غائب وحتى عندما يقرر أن يحكى لهم حكاية (ربما حدثت وربما لم تحدث) كان يفكر في نفسه في صيغة الغائب ويقول « وكنت ترى نفسك جالسا بينهم تصغى لحديثك ، لم تصف ما حدث وظللت تسمع صوتك كأنه مازال يحكى » . فالصوت هنا مرتبط بالحكى ، والحكى وسيلة للحضور وهذا الحضور أمنية ربما أمكن تحقيقها ، وربما لم يكن ممكناً تحقيقها ، وذلك لأن الذات هنا موعلة في الانكفاء على ذاتها والاجترار لأفكارها والحكى لذلك الجزء الخاص منها الذى يسمع ، وينصت جيداً . هناك قسم ، في هذه الشخصية يحكى ويريد أن يحضر

في الخارج لكنه لا يستطيع تحقيق هذا الحضور ربما لأسباب خاصة بطبيعته الانطوائية وربما ، لأسباب عامة خاصة بالتحويلات الهائلة التي تطرأت على العالم والوطن والحياة وجعلت الذات تهرب من هذا العالم الكبير المهدد المرعب وتغيب عنه وترغب في الحضور في عالمها الصغير الخاص ، وهو عالم انطوائي يصعب أن يتحقق في حضور الآخرين ، لذلك تكتفي هذه الذات بأن تحضر مع نفسها ، مع قسمها الآخر ، مع تحكي له ، وتكتفي به وتحضر معه ، لأنها عاجزة عن مواجهة الآخر ، والحضور معه ، وربما غير راغبة في ذلك . حتى الحكى للآخر يصبح أمنية لا تتحقق ، لكنها تظل أمنية تظل تسمع الذات أصداها وكأنها حدثت ، وكأنها مستمرة ، وكأنها حقيقية ، وكأنها حاضرة .

٧ - الصوت في ذاته :

في مواضع كثيرة من هذه الرواية تتحول الكلمات الى كائنات حية تسعى ، حدث ذلك أثناء الاجراء المسمى « فرش المتاع » وهو اجراء يحدث عندما تتم سرقة أحد الأشياء في الجيش فيفرش الجنود كل متاعهم وأغراضهم من أجل البحث على الشيء المفقود ، وقد يعقب هذا الاجراء اجراء آخر عندما لا يتم العثور على الشيء المفقود (أو حتى عندما يتم العثور عليه) ويسمى هذا الاجراء (داخلية) ويقصد به أنه يقف الجنود - كنوع من العقاب لهم - بالملابس الداخلية لساعات طويلة ، وهو عقاب يكون له مفعوله الكبير ، خاصة عندما يحدث ليلا في الأجواء الباردة الممطرة . أثناء الرواية ينطق الصول كلمة « داخلية » بعد فرش المتاع هذا ، بعد سرقة ، أو الادعاء بسرقة بعض الحل من إحدى طالبات المدرسة ، وتتحول هذه الكلمة بالنسبة للراوى الى كائن متجسد حتى يرى . . .

كذلك فإن هذا الراوى ، والذي كان يقوم بتدريس قواعد اللغة العربية لطالبات هذه المدرسة يجد تدريجيا وخلال ممارسته لعمله ، أن بعض هذه الكلمات تتحول الى أفعال للجسد ، لجسده هو ، ويتحول هو من خلال هذه اللغة الفعلية الى فاعل فعلا ، أو خالِم بالفعل ، راغب في التواصل بجسده معهن « يربت على اكتفاهن » الخ ، وكانت كلمة تشكل بداخله احساسا خاصا معهن .

٨ - الصوت / الصمت :

يهتم الراوى بوصف أصوات الأبواب وهي تفتح وتغلق ، وغالب ما تتم هذه الحركة بشك متخيل استيهامي ، وغالبا ما تحدث هذه الحركة للأبواب في الذهن دون صوت ، هي حركة ضويرة أكثر منها حركة صوت ،

صورة صامتة تحدث بداخله دون صوت ، صورة صمت خاص يحدث بداخله وخارجه ، صمت يعبر عن الوحدة والوحشية واختفاء الشعور بالحياة والحركة . والصوت داخل هذا الراوى وخارجه أيضا صوت اقرب الى الصمت .

٩ - الصوت / الصدى :

هناك اهتمام كبير لدى الراوى (ولدى الروائى بطبيعة الحال) بالتعبير عن أصداء الأصوات ، واهتمام خاص بتراكم هذه الأصداء : أصداء أصوات الحوش أو الفناء تبدأ بتجلياتها المختلفة ، وصوت العلم الرفرق في هذا الفناء ، وصوت المياه في دورات المياه ، وصوت باب المخزن ، وأبواب الفصول وأصداء الحركة في الممرات حتى سكن الطالبات ومكتب المقدم ، ويتحول صدى الصوت أحيانا الى صوت ، والصوت يتحول أحيانا الى كائن حي صوت كما قال الكاتب « صوت كلما تقدم الوقت ، وتعددت أصداؤه ، يفيض عن دوره كصوت ، ينطق ليسمع ، صوت يتحرك ويتنفس ويلعب » صوت يسمعى صوتى .

١٠ - الصوت / الذات الإبداعية :

الصوت فى هذه الرواية يمكن أن يكون أيضا وسيلة للتعبير عن النمو والتغير والتطور والخروج من مرحلة الى مرحلة ، ومن حالة الى حالة ، الصوت يمكن أن يكون هنا أيضا وسيلة للبحث عن الذات الإبداعية فى خروجها الواعى المتأخر المستمر من مرحلة الاقتداء والمحاكاة والتعلم من نماذج سابقة أو مبدعين سابقين الى مرحلة الأصالة وكتابة الإبداع الخاص . حالة عبر منها الراوى بشكل غير مباشر حين قال من هذا الصوت ولم يدن منى الا بعد خلص أصغائى له وحرص على أن يظل يتردد وقال عنه أيضا « صوت فى تلك الحلقة يسمعى صوتى » يرتبط هذا المعنى الأخير للصوت بهذه الذات التى تسمع صوتها ، بعد أن خلص أصغائى له ، هذا الصوت الخاص ، هذا الصوت القابع أكثر من الداخل ، هذا الصوت المرتبط بالظل ، وهذا الظل هو المكون الثالث من مكونات هذه الرواية الذى نهتم به فى هذه الدراسة .

ثالثا : الظل :

الظل ، ظاهريا ، هو المبدأ السلبى للحياة ، فى مقابل المبدأ الايجابى وهو النور أو الشمس . لكن الظل قد يكون أيضا هو روح الانسان ، وجوهره الحقيقى ، وغياب الظل قد يعنى غياب هذه الروح ان الموت ، ومديح الظل قد يكون مديحا لهذه الروح الغائبة أو محاولة لاستحضارها .

الظل عند يونج هو الجزء النامي المتطور في الشخصية ، الجزء الذى يسمى نحو التفرد والخروج من حالة الـ *Ego* المحدودة الى حالة الذات *Self* الأكثر اكتمالا ونموا وتحقيقا . يظهر هذا الظل بدلالاته المختلفة فى الرواية فى مواقف عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر :

١ - **الظل / الجانب الآخر من الشخصية :** ويظهر ذلك فيما قاله الراوى فى بداية الرواية من انه عندما دخل هذا المكان (او المعسكر) لأول مرة فانه ترك ظله فى الخارج ينتظره (هكذا مباشرة) ويراقبه « قد يدخل أو يرحل ممنيا نفسه بآخر لا يهجره » .

٢ - **الظل / الشخص البديل :** أيضا عندما قام الراوى بالتدريس لقواعد اللغة العربية وباعتباره بديلا أو احتياطيا لمدرس آخر على وشك الوصول ، وظل وقتا طويلا يعتقد أنه بديل أو ظل للمعلم الآخر قادم ، وقام بالتجويد فى عمله معقدا أن الآخر سينظر الى هذا العمل ويقومه ويعلق عليه ، لكن المعلم الآخر كان معلما وهميا ، كان معلما غير حقيقى ، فقد كان الراوى هو المعلم المتوقع وهو المعلم الحقيقى ، وهو النور والظل فى نفس الوقت ، هو الحقيقى والبديل فى نفس الوقت ، هو الذات وانعكاس هذه الذات فى نفس الوقت ، هو الراوى والمروى عنه فى نفس الوقت ، هو الموجودة خارج مرآة الآخر وداخلها فى نفس الوقت ، لأنه — هذا الآخر — لم يكن إلا هذه الذات المأمولة التى لم تكن الا خلافا كل هذه الاوقات الا مجرد ظل لهما ، ذلك لأنها لم تكن تعى ذاتها وتعرف قدراتها ، أو تعرف أيضا أن حقيقتها موجودة بداخلها أكثر من وجودها خارجها فى آخر متوهم أو متخيل ، أو متوقع حضوره ، لكنه لن يحضر أبدا ، لأنه — فى الواقع — غير موجود ، صنعته الـ *Ego* وعاشت تتخيل وجوده وتتوقع حضوره حتى تكشف من خلالها انعكاسها عليه حقيقتها وجوهرها . والظل هنا كأنه مرآة تتجلى من خلالها الذات وتكشف عن نفسها فيها .

٣ - **الظل / الصديق :** قد يتحول الظل الى شخص يفكر الراوى فيه دوما ويختار له اسما ولا يكف عن مناداته والحديث معه قائلا له « يا ظلى » ينظر اليه ، ويتبعه ، ويختار أجزاء منه يحدثها ، يريد أن يحرره منه ، ويتجرر هو منه ، « يريد أن يفقده قليلا حتى الشوارع ، ثم يلتقى به فجاء ويحكيان معا عن افتقادهما لبعضهما البعض ويسيران معا » ، ويرتبط هذا المعنى بدرجة أو بأخرى بالمعنى السابق (رقم ٢) للظل .

٤ - **الظل كادوات الرسم العالم الفيزيقي :** فهناك اهتمام فى الرواية بوصف ظلال المباني المتغيرة بتغير موقع الشمس ، وظلال الجنود

على البوابة وخلال الطوابير ، وظلال الفتيات على محطة الأوتوبيس ، وظلال لافتات أرقام وسائل النقل ، وظلال حقائب الفتيات أثناء العطلات وظلال أجساد الفتيات ذاتهن وهى تتحرك وتتداخل وتتقاطع وتتباعث وتتقارب ، وظلال جذوع الأشجار والأغصان .. الخ مثل هذه المكونات المستخدمة فى رسم مشاهد هذه الرواية .

هـ - الظل كتعبير من ثنائية أو انقسام الذات : ويظهر ذلك على المستوى السطحي فى ذلك التصوير الخاص فى الرواية للحالة التى يصبح فيها للفرد ظلال واحد يتقدم وآخر يتبعه ، وكيف يتبادل هذان الظلان مواقعهما عندما يستدير الجسد .. الخ . أما على المستوى الأعيق ، فإن الكاتب استخدم مثلا التعبير « وكأننى » كإداة للتعبير عن الالتباس والتعدد والتماثل وعدم التماثل وحدث الوقائع الداخلية والخارجية أو عدم حدوثها ، أو قد استخدم هذا التعبير بشكل خاص عند حديثه عن تلك البقعة أو المنطقة الحالكة فى عمق فناء (أو حوش) المدرسة تلك المنطقة التى يأتى منها التوبتجى ليتم على الخدمة ، منطقة ترتبط بالخوف والشعور بالمطاردة ، ووجود من يتبع المرء ويترصده ، ويريد أن يمسك به بسبب أخطائه أو إهماله الخدمة ، منطقة تمتلئ باحتمالات الخطر ، ووجودها مرتبط بالمناطق المفزعة بداخلنا والتى تجرد الوعى والتفكير والخيال ، هذه المنطقة الهالكة الغامضة ليست موجودة ههناك فى فناء المدرسة ، بل هنا فى داخل الراوى ، موجودة داخل النفس البشرية ، وتزداد مساحة هذه المنطقة المظلمة خلال حالات الوحدة والعزلة والخوف وعدم اليقين ، واهتزازات الثقة فى كل المطلقات ، حالات يعرفها من جرب الخدمة ليلًا فى الجيش وخاصة فى ليالى الشتاء ، ثم برهة ورأى الشعابين تفترسه فى أحلامه العابرة المكثفة هذه . نام الراوى وحلم - وربما لم ينم ولم يحلم - أنه يتجه صوب هذه المنطقة الحالكة ويصعد سلم سسكن الطالبات فى غرفهن وهن نائمات يحلمن ، ومر على الجنود وهم يحلمون أيضًا ، نام وحلم بأنه ينام وبأنه يسلم سلاحه لمن سيأتى بعده فى الخدمة ربما كان سيسلم هذا السلاح لظله الغائب ، ربما لم يكن يريد أن يسلم هذا السلاح أبداً ، ربما كان يريد أن يظل معه هذا السلاح دائما ، وهو فى حالة يقظة .. ربما .. وربما .. تتداخل حالات اليقظة والنوم ، الوعى والحلم ، زمن الحلم ظل لزمن اليقظة ، وزمن اليقظة ظل لزمن الحلم ، ذلك الزمن الذى غاب وقد لا يعود .

ومثلما يكون الصدى ظلا للصوت ، والأنا ظلا للآخر ، والأنا أيضا ظلا للذات ، والغياب ظلا للحضور ، تكون هناك أيضا تفاعلات بدرجات متنوعة بين هذه الأصول وهذه الظلال ، فهذه اللحظات كما قال الراوى

« لا تخلص لك الا بالاثنين ، بالوجهين تنجح في اقضاء أحدهما والسير في طريق ممتددون النظر من اتجاهين ، دون تقاطعات ، وفجأة يتبدد الامتداد ، تعود الى وقت ضبطت أوقاته على زمنين مختلفين ، »

كان هربرت سبنسر يقول أن الاعتقاد في الأطياف والأشباح وحياة الجماد والمخلوقات الخرافية هو المسئول عن الاعتقاد فيما يسمى بالطيف أو القرين أو الظل أو الذات الثانية أو الشقيق الداخلي أو شقيق الروح ، وهذه المعاني كلها مرتبطة بشكل أو بآخر — فيما نرى — بجذلية الغياب والحضور ، وبأن الذات في الأعمال الفنية الجيدة تكون مشغولة بالغياب أكثر من انشغالها بالحضور ، وأن الذكريات والتذكر هو نمط من الانشغال بالغائب وكذلك الخيال ، وكذلك الاهتمام بكل ما هو غامض وخفي وغير مدرك على نحو يقينى كلها انشغالات بالغياب ، والفن الحقيقي موجه نحو الغياب يتذكره ويتخيله ويتمناه ويحلم به ، أكثر من توجيهه نحو الحضور الفوتوغرافى .

رابعاً : دلالات الغياب

هناك عدة دلالات للغياب في هذه الرواية لعل أهمها فيما نعتقد ما يلى :

١ - الغياب / النسيان : ويظهر ذلك على نحو خاص مثلاً خلال تلك المحاولات المستمرة والمتكررة خلال مواضع عديدة من الرواية ، من جانب الراوى لتذكر بعض الأغنيات فتغيب وتحضر أغنيات أخرى بدلا منها ، وأيضا تلك الأشياء (الأبواب خاصة) التى يحاول تذكرها فيجدها استحالت الى نقطة متلاشية ضمن نقاط عديدة ، بعضها فى مقدمة الذاكرة ، وبعضها الآخر فى خلفياتها .

٢ - الغياب المغلق والغياب المفتوح : والمعنى هنا محدد ، ويرتبط بشكل خاص بالعطلات التى يحصل عليها الجنود وطالبات مدرسة التمريض ، فقد يكون التصريح الخاص بالغياب الذى يمنح لهم محدد ، أو مغلقا (عدة ساعات أو أيام مثلا) أو غير محدد ومفتوح ونهاى (خاصة بعد انتهاء فترات خدمة الجنود فى الجيش) .

٣ - الحرص على أحداث الغياب : وذلك مثلاً من خلال ذلك السلوك الخاص الذى كان يقوم به بعض الجنود ويهتمون من خلاله بتقطيع أوراق التقويم الحائطى (نتائج الحائط) للشعور بمرور الزمن وقرب انتهاء فترة الخدمة . كما ظهر ذلك أيضا فى سلوك أحد عمال المطبخ الذى تزايد

عدد الدجاجات التي يمنحها خلسة ، ومجانا لأصدقائه الجنود مع قرب انتهاء فترة خدمته العسكرية .

٤ - الغياب في شكله الوثائقي : ويظهر ذلك على نحو محدد في شكل الوثيقة الخاصة بتصريح الغياب ، كما ظهرت في نهاية الرواية ، وهو ورقة صغيرة تعطى للجندي عند قيامه بالأجازات تحدد اسم الجندي والزمن الذي يصرح له التغيب خلاله ، وغير ذلك من المعلومات .

٥ - الغياب كوسيلة لتأكيد الذات : ويظهر ذلك خلال الرواية على نحو خاص في ذلك السلوك اللافت الذي قامت به الفتاة الطويلة والتي ظلت تلح وترجو من أجل الحصول على إذن بالغياب (لزيارة والدتها المريضة كما قالت) وعندما حصلت على هذا الإذن أو هذا التصريح عادت الى غرفتها ونامت مؤكدة حريتها في الاختيار ما بين الذهاب في أجازة أو البقاء بالمعسكر ، وهو شكل من أشكال السلوك لا تقوم بها الا شخصيات على مشارف الاضطراب نتيجة لفقدانها للثقة في الذات وفي الآخر ، وفي الواقع وفي القوانين ، وفي كل شيء .

٦ - الغياب كدلالة تاريخية : ويظهر ذلك على نحو خاص في صورة تلك المعركة المرسومة على تقويم الحائط والتي ينشغل عنها الجنود أي عن هذه المعركة وعن دلالاتها بأحصاء أرقام الانفجارات الموجودة عندها وأيضا بحديثهم عن قوافه الأمور المرتبطة بها . . أن ذلك يعني أن المعارك الآن أصبحت شيئا ينظر اليه من خلال صور على الحائط ، شيئا غائبا وماضيا ولا يعيش الآن على نحو حقيقي .

كذلك فإن تلك السبورة التي يتم التعليم عليها في هذه المدرسة لم تعد في كامل سوادها بل ظهرت عليها بقع بيضاء كثيرة كما كتب في أعلاها تاريخ الأمس لا اليوم في إشارة ضمنية الى الغياب الخاص بالزمن .

٧ - غياب الهدف الحقيقي من وراء السلوك : يرتبط بالمعنى السابق ذلك السلوك الخاص الذي أصبح يشغل معظم وقت الجنود في هذا المعسكر ، فقد أصبح شغلهم الشاغل ، أو بالأحرى شغل قادتهم الشاغل أن يطلبوا منهم التفرق نهلا في فناء المدرسة من أجل جمع الأوراق الصغيرة المتناثرة ووضعها في صناديق القمامة وبحيث أصبح ضبط أيقاع هذه الحركة النهارية (في اتجاه القمامة أو بعيدا عنها ، على نحو مشفرك أو منفرد) هو الهدف الأساسي لحركة هؤلاء الجنود .

٨ - غياب الخارج : فالحياة كما تحدث فى الواقع والمجتمع خارج هذه المدرسة العسكرية تكاد تكون غائبة على نحو بارز عبر هذه الرواية .

٩ - غياب لدور الجنس التقليدى (أو السلطة المخترقة) :
ففى راخل هذه الشكنة العسكرية يقوم الرجال بأدوار النساء (الطبخ - تنظيف الممرات ودورات المياه - غسل الملابس والأطباق ... الخ) .

بينما تقوم النساء بأدوار الرجال التقليدية (القيادة واعطاء الأوامر ... الخ) فى شمسكل هو أقرب الى ما أطلق عليه الكاتب عبد الحكيم حيدر فى إحدى المناقشات التى دارت حول هذه الرواية اسم « السلطة المخترقة » .

وفى رأينا أن هذه السلطة المخترقة تظهر خلال الرواية على أنحاء عدة مثل :

(أ) سهولة قضاء الوقت خارج المعسكر خلال الليل أو خلال النهار دون ضوابط كافية ، من خلال التسلل والجلوس على المقاهى الخارجية أو الادعاء بحدوث مرض أحد الأقارب والحصول على تصاريح للغياب ، وكذلك سهولة الدخول والخروج لبعض الشخصيات رغم عدم ارتباطها العضوى والوظيفى بهذا المعسكر (مثلا الفتاة أمل التى تذهب وتجىء بحرية خاصة عندما تعيب المقدم) .

(ب) تظهر هذه السلطة المخترقة أيضا فى شخصية النقيب الشرفى (وهو هنا رجل هذه المرة) ذلك الذى يختلس أية لحظة لينام فى مكتبه ، ولا تعتمد عليه المقدم (المرأة) فى أى شئ الا فى الشئون المالية وملفات الطالبات ، وهو مولع بالحكايات خاصة المتعلقة منها بالحب والجنس ، وهى دائما حكايات الآخرين ، أما ذاته هو وحكاياته هو فغير موجودة وغائبة ، وهو يحكى دوما عن هذا الزمان الذى يفتقد للرجال وعن الناس « بشوع زمان » الذين لا يماثلهم أحد وهو حاضر لكن دون سلطات وحتى السلطات الممنوحة له سلطات يستطيع أى جندى صغير أن يخترقها بأن يروى له حكاية أو نكتة جنسية .

(ج) رغم ما يشيع فى الرواية من مفردات الحياة العسكرية مثل : البيادات - الطواقي - المقدم - الصول - العساكر - الخدمة - تدوير المكتب - البرنجى - الكنجى - الشنجى - الخدمة - النص آلى - مشط الطلقات - القدوة الحسنة - المحاكمة العسكرية - فرش المتاع -

الداخلية - تصرّيح الغياب ٠٠ الخ ، رغم ذلك فإن الحياة في هذا المعسكر هي أقرب ما تكون الى حياة الرخاوة والاسترخاء ، حياة ما بعد « آخر الحروب » ، حياة تغيب فيها القوة والاحساس بالهدف ، لكن يكثر فيها أيضاً البحث عن الذات وعن أهداف بديلة لهذا الذات .

والوجود الانساني الخاص في هذه الرواية ليس وجوداً جدياً من ناحية الأدوار الموكولة للذكور والاناث كما قلنا ، ومن ثم فهو مجتمع أقرب ما يكون في مجمله الى مجتمعات الاندروجيني والجنس الثالث أو « الهرمافروديت » ذكوري وأنثوي في نفس الوقت فالذكور يمسحون ويغسلون ويطبخون ويكثرون من الشكى والكلام ، والاناث يقدن ويتحكمن ويحكّن ، ويكثرن من الصمت والنسيان .

واخيراً :

فانه رغم ما في هذه الرواية جفاف عاطفي كبير ونضوب انفعالي عند معظم شخصياتها أن لم يكن كلها فانها لا تبخل علينا ، ولا يبخل مبدعها منتصر القفاش علينا أيضاً بمشهد جميل مؤثر يتم فيه تصوير فتيات مدرسة التمريض هذه خلال بعض اوقات النهار وهن يجمعن التوت من فوق اقصانه ، وهن يتدافعن ويتحركن ويتواصلن من خلال التوت في ايديهن ، والتوت ينتقل مع نبضات قليلة من الفرع وموات كبيرة من الأحلام ، أحلام تصرّيح ، لكوابيس كثيرة حاضرة ، بالغياب .

دراسة في رواية ثلاثية سبيل الشخص

- له « عبده جبير »
- سبيل الشخص .. سبيل الوطن

أحلام الشخص :

1- ان زاوية الحلم تضيق كلما عبرنا من الفصل الاول فى الرواية الى الفصل الثانى ثم الثالث لكن زاوية الوعى تتسع ، فالحلم فى الفصل الاول أكثر اتساعا وشمولا وتهويما ومفارقة للواقع ثم هو يتقلص تدريجيا ليحل محله وعى متزايد بالواقع ومتغيراته وثوابته وفهم أعمق العلاقات المتفاعلة والسائدة فيه ، ويصير الإدراك لأهمية العمل وضرورة التأثير فى الواقع والفاعلية فيه وغياب التهويم أكثر سطوعا فى الفصل الثالث (الرؤيا) رغم حضور الحلم اللارف أيضا . ان حركة الشخص فى الفصل الاول تبدأ بالصعود لأعلى بين المقابر والأكوام المرتفعة من التراب والزهور التى بلا رائحة ومع الصعود المكانى تنفجر الدلالات الزمانية والتراثية لحركة الشخص ويتذكر السلاطين وحريمهم وما كانوا يفعلون مع حريمهم الكثيرات جداً وتمنى لو فعل مثلهم ، تمنى الا يخرج من الحرمك ابداً (الكسل + المتعة) وأن ينام طول الوقت (الكسل + المتعة) وأن يشرب الشيشة والمنزول (المتعة + غياب الوعى) وأن يفعل كثيرا (المتعة الجنسية) وأن يسمع حكايات ألف ليلة وليلة (المتعة والغياب الخيالى) وأن يسرح فى بلاد خلق الله (التعلل والتجول الخيالى) وأن يأخذ معه أجمل النساء (المتعة الجنسية) وأن يصطاد الغزلان فى الغابات ويشويها ويأكلها فى الهواء الطلق (اللعب واللهو والقنص) و (المتعة الحسية) وأن ينام مع الفتيات الجميلات فى الهواء الطلق المتعة والحرية).

[لقد كان هذا السلوك الحلى والتهويى بمثابة الرغبة فى الانفلات من قيود الواقع وحصاره الذى يضيق الخناق عليه متمثلا فى المسؤولية الأسرية (زوجة وخالة عجوز وأطفال) وفى البعت المادى الذى يعيش فيه متمثلا فى قلة المال وعدم الانتظام فى العمل ومن ثم فقد كان التعلق بالحلم المتمثل فى « على » الذى يسكن « سبيل الشخص » بمثابة القشة التى تعلق بها الغريق ، لكنه كان أيضا وفى نفس الوقت نقطة البداية التى

سوف تقوده في نهاية البحث الى الطريق الصحيح . ورغم أسئلته الكثيرة وبحثه واستكشافه الدؤوب في أماكن متفرقة ومتنوعة ولاشخص متعدي الهويات فان أحد لم يجبه ولم يبل ظمأه أو يشفى غليله ، وقد كان يقابل في أغلب الأحيان بالتجهم والبرود ممن يظن أنهم قد يدلونه على « سبيل الشخص » ، والملاحظ أن حركة حلم الشخص كانت دائماً تتعلق بالماضي أو بالغياب ، فهو يبدأ صعوده وبحثه وسط المقابر (الموت في مقابل الحياة ، الموت غياب والحياة حضور) ووسط الأماكن الأثرية التاريخية المملوكية ثم الفرعونية (الماضي = الغياب) أو هو يسأل تجار الحشيش ومعلميه « غياب الوعي » أو الدروايش (حالة الغياب عن الواقع) أو عالم الآثار (الذي يبحث في الماضي) أو القس في الكنيسة الذي يبحث عن صفات وخصائص الحروف (غياب أيضاً) وحراس الموتى (حراس الغياب) الذين يقول عنهم « وقلت انها بداية جديدة من مدينة الموتى وأن حراس المقابر أو الذين يسكنونها ربما يعلمون عن الموضوع » قالحراس على علم واسع بالأماكن والأشخاص وربما الزمن أيضاً . وهو نص واضح الدلالة يدل على انحراف الطريق الذي سار فيه « الشخص » أثناء بحثه عن حاضره ومستقبله ، لقد كان الغياب ، غياب الوعي بصفة خاصة ، حاضراً بشكل جلي في تلك الجلسة المشهودة التي جلس فيها يدخن الحشيش « وأخذت أدخن كما لم أدخن في حياتي أبداً وقلت ان الألم سيزول وسيكون البحث ممتعاً وأخذت أشد الأنفاس بقوة وأنا أفكر فيما سبق فوجدت أن الحجر قد قفز من الجوزة وطق وفرقع وطار قطعاً صغيرة فأخذ الناس ينظرون الى ببرود وحقد » ١

ان الغياب المتعلق بالماضي مدغم في جسد الحاضر في الرواية بحيث يصير الحاضر مثلاً في أشخاصه الغائبين عن الوعي ماضياً وغائباً أيضاً ، ولا يظهر المستقبل الا على الاستحياء في صورة زوجته التي ذهبت الى بيت أمها قرب نهاية الفصل الأول لتلد طفلها حين فاجأتها الأم المخاض . « وللشخص » أنماط أخرى من الحلم سينأتى ذكرها فيما بعد .

مكان الشخص :

[نلاحظ في « سبيل الشخص » أن الروائي عبده جبير على علم كبير بخصائص المكان وخصوبيته ، أن حاسية الإدراك البصري المتمثلة في الوعي الشديد بالتفاصيل والجزئيات المكانية والزمانية تكون لديه شديدة اليقظة والنشاط ، أنه يراقب الواقع ويلتقط مثيراته وعوامله المؤثرة والمهيمنة ويضعها في سياقها المكاني الصحيح ، أن عمليات الانتباه والإدراك بمعناها الشامل تلعب دورها الكبير في هذه العملية ، أنه يقوم بعمل شديد الدقة والتعقيد ، فهو يراقب الواقع ويختار كل ما هو جوهري

وله معنى ، انه يتجول من خلال بطله بحرية شديدة لاستكشاف أسرار الواقع والتعرف على أبعاده وخباياه ثم هو يتنقل الى أعماق الظواهر المعطاة لاكتشاف دلالاتها وامكانياتها ومدى قابليتها للتطوير والامتداد ، ان « عبده جبير » يواجهنا في « ثلاثية سبيل الشخص » بالبيوت والمقابر والقلعة وحارة المطر ، والحوانيت والعساكر و « البيوت القديمة ذات المشربيات على المرتفعات فوق الجبل » و « الطرقات المنحوتة في الجبل » والمآذن والميادين وبيوت المتعة المحرمة والمقاهى والحوائط والكتابات الموجودة عليها والملابس وباب زويلة وعبق القاهرة القديمة وشارع الأزهر وبين القصرين وضريح الغورى ومحلات العطاراة وجامع قلاوون وحارة الأخت والموسكى وباب الفتوح ، وجلسات القمار بالمقاهى وجلسات تسخين الحشيش والعطارين والدراسة والأزقة والحوارى والمنارات والقباب ومجرى العيون والنقوش التى على الأيدى (الوشم) وعلى الجدران والروضة والجيزة وشارع الهرم وخان الخليل وما يجرى فى السجون من تعذيب ، ثم ما يجرى داخل النفس البشرية من انفعالات ومشاعر وأفكار وطموحات وتشقات وانكسارات وأوهام وهذيانات وهلاوس وأفكار متسلطة، وخلال ذلك يتضح لنا تلك الحساسية المتفوقة فى التقاط مشيرات الواقع التى يتمتع بها كاتب الرواية ، كذلك يوضح هذا تلك القدرة المتطورة لديه على المعالجة الفنية للمواقف والخبرات ومن خلال الالمام بجزئيات الحياة وعمومياتها والقدرة على تحويلها الى خلاصة مركزة عميقة ، لدلالة ثم ان « الشخص » فى الرواية لديه حاسة غريبة وقدرة على الائتلاف مع المكان وعدم الشعور بالغربة فيه رغم عدم وعيه الأول بذاته وبسوره فى المكان وقد تكرر لديه القول برغبته فى أن يعيش عمره كله فى المكان الذى يوجد فيه سواء كان كنيسة أو مسجد أو محل عطارة أو حديقة السخ . .

ان « فصل العجولة » هو فصل الحركة الخارجية السطحية الفائضة لكنها حركة فى مكان متميز ومن ثم فهى تقود الى « فصل الحجرة » وحيث يصير المكان / السجن متميزا أيضا وحيث الحركة أكثر ولوجا داخل الذات وحيث يتم الكشف والمعرفة ثم فى فصل الرؤيا وبجوار النيل تبدأ حركة الذات الواعية ، ان المكان مثله مثل الحلم وهما معا مع « الشخص » يشكلان المحاور الأساسية للرواية وهو فى الفصل الأول باتساع زاوية الوطن ثم يضيق فى الفصل الثانى ليحدد خصائص وملامح عمليات التعذيب والألم التى يعاينها حلم الوطن ؟

فى مكان أكثر ضيقا واحترقا واختناقا (السجن) لكنه بوتقة ينضج فيها الحلم ليتحول الى وعى . وبجوار النيل ، ذلك الرمز الخالد لاستمرار الوطن يتبلور الوعى ويتشكل وتتسع زاوية الرؤيا ويتسرب التاريخ كله

فى وعى الشخص وفهمه وتصير الرؤية أكثر تماسكا والمكان أكثر تحديدا
والزمان أكثر التصاقا بالمكان ، ذلك المكان الخاص المتخصص الحاضر دائما
رغم عوامل التغيب والحصار والمطاردة وعوامل القهر والعدوان والهيمنة ،
هذا رغم قول « الشخص » الدائم لنفسه « ولكن اذا عرفت المكان فأننى
سأحدد موقفى من الشخص وأريد المكان أولا » . وغيرها من المقولات المماثلة
التي استخدمها الكاتب بذكاء ليدلل على أن « الشخص » كان يبحث عن
وطنه وعن ذاته فى هذا الوطن .

سِمَات الشخص ومعتقداته :

« الشخص » الذى نقابله فى الرواية هو شخص كثير الحركة
والتجوال يكثر من الأسئلة والاستفسارات ؛ لكنه يتسم ببعض السذاجة
الظاهرية خاصة فى الفصل الأول وكثير من العفوية أيضا وهو يتشكك
فى أقوال وأفعال الآخرين لكنه رغم ذلك سريع اللفة والاثتلاف ، مع
الأشخاص والأماكن ، فعندما ذهب فى رحلة صعود إلى الهرم مثلا قال
« ثم انه مضى وقت طويل وأنا جالس ساكت حتى اننى أجبت هذا المنظر
وتمنيت لو أطل جالسا هكذا على الصخرة ناطرا للصجراء الممتدة وخيوط
الألوان الباهتة وكل شيء » وهو يتفاءل ويتشائم ويتوقع الشر دائما ،
يتوجس خفية ويسوء الظن ، فعندما دخل خطأ أحد البيوت السرية « وقلت
لاهرب بجلدى » ولكن فكرت أنها ربما تكون واقفة خلف الباب ممسكة
بيدها سكيناً ، ويقول عن نفسه « وأنا على كل حال غير محظوظ بالمرّة فى
أى شيء » كما أنه كثير النسيان كما يقول « فانا أنسى كثيرا كلمات الأغاني
بل أنسى أيضا ذكرياتى وأحاول كثيرا لكننى لا أستطيع واتعجب من أمر
الناس الذين يذكرون أشياء كثيرة من طفولتهم » ثم هو غارق فى الديون
يشعر بالألم فى كل جسده يشعر بأنه مراقب ومطارد ومضطهد . ثم أن
البيت المواجه كانت له مشربيات أحسست أن هناك من يرقبني من ورائها ،
لكنه فى نفس الوقت حس شهوانى يحب المتعة الخيالية كما فى الفصل
الأول والواقعية كما فى الفصل الثالث . وهو يكثر من التهويمات والأحلام
ويندمج فى جلسات تدخين الحشيش وفى حلقات الذكر « ووقف هو فى
الصف ووقفت بجواره وأخذنا فترة حتى دخلنا فى الدور لأنهم كانوا فى
الوجد ووجدتها فرصة وأنا أتوه وأغيب عن العالم وأنا أفكر فى الراحة
فاذا بى فى حالة انبساط وقد فارقتنى روجى وأخلفت أغيب وأندمج » ثم
هو ذو حساسية شديدة للأشياء وحواسه شديدة الانفتاح على واقع الخبرة
ومثيراتها « كان رأسى قد امتلأ بالأضواء وعيناي بالألوان وأنفى بالروائح
وعلفت بى كل تلك البقايا حتى شعرت وأنا أستند بكفى على حجر الجامع
محاوла النزول أننى مثقل للغاية » وهو أيضا سهل الانقياد والانصياع فى
البداية لكنه شديد الوعي والفهم فى النهاية ، ثم هو أيضا متلفع بحالات

صوفية وانجذابات روحية تدفعه كموج البحر فى بشتى الاتجاهات « أمشى على المراحل وأركب فى الأزمان والأشياء تدق فى رأسى وقد ركبني الانشغال وأنا عارف ما وصل اليه الحال » وقد كان الفصل الأول هو فصل الاستكشاف أو الذوق بالمصطلح الصوفى - بالنسبة للشخص ، والذوق عند ابن عربى هو « أول مبادئ التجليات الالهية » ، وهو كما قال السمرقندى « أول شهود الحق بالحق » . فإذا زاد وبلغ أواسط مقام الشهود يسمى شرباً فإذا بلغ للنهاية يسمى رياً » ، كذلك ذهب صاحب الرسالة القشيرية « فى عالم التصوف الى أن الذوق حالة يتبعها الشرب ثم الرى ويقصد بالذوق ذوق المعانى الناشئة عن الصفاء » ، فالذوق حالة ووجدانية أو هو حالة يترقى منه المتصوف الى غيره وأخيراً فإنه قد ورد فى كتاب « عوارف المعارف » للسهروردى « النوق ايمان والشرب علم والرى حال » (١) .

لقد كان الفصل الأول فى الرواية بمثابة الرحلة التى قسام بها الشخص الى ذاته من خلال القلق والآلم والشك والصراع ، رحلة حاول أن يتجاوز فيها صلاية الواقع ويتحرك بحرية فى آفاق ذاته ، لقد كانت هذه الرحلة ومعها ما حدث فى الفصل الثانى « فصل الحجرة » من مكابدات ومجاهدات وتعرض لشتى صنوف الحرمان والآلم بمثابة العنصر العملى فى التصوف الذى قوامه « ما يأخذ به العبد نفسه من مجاهدات وما يتقلب فيه من مقامات وصولاً الى العنصر الثانى الروحى الذى أساسه ما يختلف على نفس العبد من أذواق وأحوال هى سبيلة الى الكشف والمشاهدة والاتصال ، وقد نظر الصوفية الى ذلك العنصر العملى على أنه بمثابة التمهيد «لبنى لا بد منه بادية ذى بدء لكى تنهى نفس السالك للحياة الروحية الحقة » (٢) لقد مرت بالشخص خلال عبوره من الذوق الى الشرب الى الرى والكشف والمشاهدة حالات كثيرة يعرفها المتصوفة كالخوف والرجاء ، والطمانينة واليقين ، والخشية والخشوع ، والتوكل والرضا ، والغيبة والحضور ، والصبر والمحبة والشوق والانس ، والمحاصرة والمكاشفة والمشاهدة ، والصحو والسكر والمحو والاثبات ، والفناء والبقاء ، والوجد والسكون والحركة وضروب المراقبة وضروب الإرادة والقوة والضعف والروح القلب الخواطر والعلائق والجذب والعوائق والشهوات والنزوات واللوائح الطوابع واللوامع وغيرها وتتردد هذه الكلمات بطريقة أو بأخرى فى النص ، صراحة أو ضمناً مما يدل على أن هذا البعد كان حاضراً ومهيماً ومسيطرًا كأحد الأبعاد الرئيسية المؤثرة على سلوك « الشخص » ويتفاعل هذا البعد فى الشخصية مع مؤشرات أخرى سائدة فى العمل ، هى مؤشرات اعتقادية أى تتعلق بنظم العقائد السائدة والحركة لسلوك الشخصيات الذى يعد « الشخص » مثلاً لها ، اننا نلمح فى « ثلاثية سبيل

الشخص ، محاولة جادة وعميقة لتحليل نمط الشخصية القومية التي تتحرك وتحركها الأحداث ، شخصية تكثر من زيارة المقابر ومن استخدام الأحجية والتماثيل وإرسال الرسائل للأولياء وزيارة الأضرحة وطلب النجدة والغوث من الأولياء والاعتقاد في الجن وإمكانية الاتصال بين عالم البشر وعالم الجن وطقوس المآتم والأفراح المتميزة في أجواء عابقة بالبخور ، لقد كان الشخص يحاول أن يتحرك بعيداً عن نمط تلك الشخصية العامة التي وقع في برائن اعتقاداتها التي ترسبت عبر العصور ، تلك الشخصية التي «تدق بالكف وتمزق الثوب وتدق بالعصى وتحرر العرائض عند الكاتب والقاضى وتنثر البخور في أركان الغرف وترش الملح بالحناء وتعشق الجدى بالنذر وتأتى بالشيخ يخرج المعمول والمسدوس من تحت العتبة أو على جذع النخلة أو على رأس طائر يطير وتسأل العارف وتذهب الى الوراقين الجالسين » .

ان تلك المعتقدات الكامنة في أعماق زوجة « الشخص » وغيرها من نساء البلدة هي كامنة فيه أيضاً ومترسبة في أعماقه لذلك فقد حاول أن يسير ويتحرك حركة بعيدة عنها ، حركة صاعدة في اتجاه القلعة أو الهرم لكنها ، تلك الحركة نحو الماضي قادته مباشرة الى الحاضر لكي يصطدم ويرتطم ويعرف أن الحركة الصحيحة ليست هي بالسير الى هناك (الماضي) بل بالكوث والوقوف والصعود والمجاهدة والمجاهدة هنا (في الحاضر) وبدون ذلك يظل الماضي جاثماً سائداً مهيمناً كثيفاً .

الشخص على مشارف الحقيقة :

بينما كان « الشخص » في « فصل العجالة » ذليلاً وحيداً يتحول بعيداً عن القطيع ، وبينما كان « الآخر » في الفصل الأول بعيداً عن الذهن غائباً عن الوجدان مفارقاً للتصور فائناً نجد ونواجه في الفصل الثانى « فصل الحجرة » بالآخر حاضراً ممثلاً في صورته السلبية أو صورته الايجابية وقد كانت الصورة السلبية ممثلة في هؤلاء الذين قاموا بالقبض على الشخص والقائه في السجن وممارسة التعذيب الوحشى عليه وعلى غيره من الوطنيين وأيضاً محاكمته محاكمة يتضح فيها الجانب العبثى أكثر من جانب الحقيقة ، بينما الصورة الايجابية للآخر تمثلت في ذلك الوعي المتزايد بأهمية المفهم والوعي المشترك وتبادل الأفكار والمشاعر وتكملة صورة « الانا » الناقصة بصورة الآخر حتى تكتمل صورة « نحن » القوية الايجابية المثابرة لقد بدأ الآخرون يغدون عليه في السجن أو يفند هو عليهم ويتفاعل معهم ويغنى معهم أغنية « بلادى » ويضحك ويهتف معهم وكما يقول فان « الشئ الطيب أننا كنا قد عرفنا حكاوى بعضنا ومجريات الامور وسياسة كثيرة وتعاهدنا على المساعدة » لقد كانت هذه الفترة التي

قضائها في السجن رغم أنها فترة انفصال ظاهري إلا أنها كانت فترة اتصال ، اتصال بذاته وبالأخرين ، وقد بدأت فيها عملية العبور من عدم المعرفة الى المعرفة ومن السلاجة الى الخبرة ومن لسطح الى الأعماق ومن الخارج الزائف الى الداخل الحقيقي والخارج الحقيقي أيضا ، ثم هي كانت فترة خصبة من حيث الأحلام والرؤى والتشوفات ، لقد كانت هي بداية الكشف الذي هو في اللغة كما يقول الجرجاني « رفع الحجاب وفي الاصطلاح هو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا وشهودا » (٣) .

لقد تمت هذه الفترة عملية رفع الحجاب الذي كان يحجب الرؤية الصحيحة لدى « علي » وانتشعت الغشاوة وعرف أن الذي كان يبحث عنه هو أقرب اليه كثيرا .

وأن سعيه كان سدى ، لقد كانت تلك هي فترة النشاط الفعلي للتأمل والبديهة التي هي أول النظر والتي هي المعبر الذي سيقوده بعد ذلك الى الرؤيا والمشاهدة ، في هذه الفترة بدأ الشخص ياتلف مع ما حوله من آخرين وكائنات ومخلوقات أخرى حتى الحشرات ، لم يعد يشعر بالآلم الشديد الشامل الذي كان يشعر به من قبل ، وبدأ يكتشف القوى السحرية للصبر والمجاهدة والتأمل والتوحد بل والسخرية ، ثم هو يحلم أحلاماً ما يرى فيها « المعارك ويشم روائح العطارين ويرى التماسيح والسمك الملون والأمواج والأولاد وزوجته ، والرجل ذا الجلباب الأخضر والعمامة الخضراء والخيول التي تهتر والرجال الذين يتكلمون على بعضهم والذئب الذي يبتسم ، وكما قال أيضا معبرا عن حالة مقاربة الذات والواقع والآخرين التي شعر بها « وما أنا الا وشاعر بالآلة والاندماج والوجد فأملت جذعي وأخذت الصفاء وما عادت الروائح تضرني ولا الغبار الذي يأتي من الكوة التي في أعلى الزنزانة وأخطت في النظر الى خيط من الشمس يتسلل وما أنا الا واجد نفسي في تأمل يتخلل من النفس وقلت هكذا يكون حال الشاعر اذن وهو في الوصل مع الحالة وما كنت مفتكراً قبلها الا وهم يقولون بالباطل عن مثل هذا الشعور لكن هنا أمر به وأراه رؤية العين فأصدق وأقول في نفسي لولا ما في العنق من أولاد وزوجة وخالة عجوز ما برحت هذا المكان وما كنت الا مضيقا عمري قبلها وأنا ما كان في حياتي الا خدمة الأسىاد في المكاتب ومسح الجوخ وقضاء المشاوير » .

ما زالت لدى الشخص في « فصل الحجرة » بعض التهويمات السائدة وما زال مع حكايات سيدنا سليمان والهدى ومنشد التراتيل وضرورة « تحويل الحالة » و « الدخول » وعدم « الوقوف على الباب » و « تجاوز

العتبة والتغويط » وغيرها ، لكنها تهويمات تمتزج أكثر بالواقع وتتبادل الأدوار معه انها ثنائية متصارعة يتفاعل فيها الحلم مع الواقع لكن ليس بالنمط المقلوب الذي كان سائدا في الفصل الأول ، حيث كان الحلم والتهويم هو السائد بينما الواقع رغم حضوره في كل كلمة من كلمات الفصل وكل تفصيله من تفصيلاتها وكل حركة من حركات شخصياتها كان غائبا عن وعي الشخص مفارقا لادراكه ، يتعادل الحلم مع الواقع في الفصل الثاني ويتفاعلان ويمتزجان بفعل ذلك التوحد الذي حدث في السجن بين أنا « على » والآخرين ثم يصير الواقع أكثر وضوحا وبروزا في القسم الثالث من الرواية رغم أن الكاتب يقسمه لنا من منظور حلمي أيضا ، ورغم أنه يستخدم مفردات تراثية وحالات تراثية وأسماء تراثية (على ، حسين ، محمد ، فاطمة ، رقية ، قاسم مثلا) إلا أن هذه الخصائص كلها أكثر التصاقا بالحاضر منها بالماضي ، لقد خرج « على » من السجن ماشيا على الأقدام إلى البيت وكانت عجلته قد كسرت قبل دخوله السجن بطريقة عبثية ، وللمشى على الأقدام دلالة الرمزية المرتبطة بالواقع ، كما أن للعجلة (الدراجة) دلالتها المرتبطة بالتهويم أيضا .

الشخص يجد ذاته (أو الكل في الواحد) :

بينما كان « الشخص » في الفصل الأول « يغيب » مع الآخرين من خلال المخدرات والتطوح والدروشة والبحث في الماضي ، فإنه في الفصل الثاني « يحضر » معهم من خلال المعاشية والفهم وتبادل الآراء والأفكار والمشاعر وقد كان هذا « الحضور بالآخر » هو المدخل « للوجود بالذات » أو هو المعبر للوصول للذات واكتشاف طريقها الحقيقي ، أن الرؤية في الفصل الثالث تتسع وتتمدد وتنطلق لتحتوي الواقع في منظور زمن ممتد شامل وعميق يضم الماضي والحاضر والمستقبل معا في آن واحد ، ثم هو تنتابه حالة الوجد مرة أخرى بجوار النيل ، لكنه هنا وجد الوعي لا وجد التهويم وتبدأ المشاهد تترى والرؤى تتوالت والتصورات تضغط والصور تجيء ، أن حسابية « الشخص » وتيقظ حواسه وتفتح وعيه في « فصل الرؤيا » هي أمور شديدة الاتساع .

(أ) فهو يرى :

الركب الماشي عبر الحدائق والزرور والمدي المتطاير بالريح الشديد والجلاليب المهتزة والنسوة اللفوفات في الملاءات والخرز وأسراب الطيور الضعيفة المفترسة في أشجار الكازورينا المزهرة بالأحمر الفاقع/وهو يرى : عجلة تتماوج بين الحشود في مدخل الباب الكبير المفتوح على الميدان ، والجلاليب السود المتداخلة بين الأيدي والوجوه والأقدام المعروفة ،

وهو يرى . صورة لرجل ذى شارب وجبة قفطان ينظر هناك ويدخل فى ممر الماضى المشع بضوء المشاعل المرفوعة بأيدى رجال الطريقة المهترئين فى رقصة الشيخ الأخضر وهم يتمايلون ويطلقون الصرخة خنف هودج السيدة حاملة الآخر ، وهو يرى الطفل بين يدى العسكرى الواقف فى الركن وأضواء الكبارى والكازينوهات وهى منعكسة على صفحة الماء ، وهو يرى : زوجته وأطفاله واحتفالات شم النسيم وغيرها من الاحتفالات وما بها من عادات وطقوس ، وهو يرى غير ذلك العديد من المشاهد والرؤى والصور عميقة الدلالة شديدة الارتباط بواقعه وحياته من خلال فهمه الجديد لهما .

(ب) وهو يسمع :

الأصوات المتداخلة فى الأسواق المكتظة ودقات الأزاميل وهزات العربات الكارو وأجراس الخيول وضجيج العربات ونداء الصبية يتردد بين المآذن فى الغسق البنفسجى المحفوف بالزرقعة وأصوات الكلاب وأصوات البساعة والجربسونات فى المقاهى ، خبطات الزهر ، والموجة الضاحكة القادمة من نبع حديقة الأصوات المجاورة للنهر الآتى من متابع الرؤيا المحملة بالنداء ، وهو يسمع : صوت شذى الغوص فى بحيرة تهتز خفيفا مع أنفاس المغنية التى تبوح بالسر فى هدوء للواقف على الشاطئ ، ويسمع أيضا : رعد الأبقار المنعورة مع صهيل ونهيق ونباح يندفع فى زلزال كامل يشق النهر وتشتعل بشرره الأشجار ، وهو يسمع أيضا :

قهقهات الكسالى وأصباح الراحة فى جدل لا ينتهى وصوت المغنى الأجنس الساقط من الراديو الخشبي وصوت البجع والمواعيل وصوت الساقية وضربات ماكينة الطحين وصوت الريح وصوت الآنية وضجيج البكن ، وغيرها .

(ج) ثم هو يشم :

رائحة العطور والتوابل ورائحة الدواء : ورائحة روث البهائم ورائحة الدخان ورائحة الجثث المتعفنة ورائحة الأميرة النائبة المختلطة باللبان ، وماء يفوح برائحة خصب ينضج من لآلى تشع وغير ذلك من الروائح .

(د) وهو فى البداية :

« بالمحسوس أحسبت وأخذت فى كفى اللبن وما يكف العطاء بآنية من الأبيض المعلق فى مؤخرة الركب الماشى ، وكذلك » الطفل يلمس بكفه الطرية كفه .

وهكذا يقدم لنا « عبده جبير » في « فصل الرؤيا » العديد من المشاهد الحية المنصهرة المندمجة المتفاعلة المتموجة ، مشاهد تتفاعل فيها كل حواس الانسان : الابصار والشم واللمس والذوق والسمع ، حساسية خارجية متفوقة ممتزجة بحساسية باطنية شديدة العمق ، لكن دون الحواس الخارجية واضح كما أظهر رصدنا السابق ان « وعى الشخص » متواجد وذاكرته موجودة وخياله ظاهر ، لكن استخدام الحواس المباشرة في عمليات الرصد الدقيق لجزئيات الواقع هو ما يعطى الصور والمشاهد صفة التحديد والاتصاق الوثيق بين الانسان وواقعه في « فصل الرؤيا » تيار منساب سيال متدفق للوعى وانفتاح صاحب الذاكرة ويقظة فائقة للحواس لكن كل ذلك لا ينسرب أو يضيع في عوالم التهويم ، بل بتجمع ويتمحور ويشير الى واقع محدود له خصائص محددة ، في فصل الرؤيا يتقابل عالم الذكرى (الماضي) الممتزجة بالحلم (المستقبل) مع عالم الاضطهاد والقسوة والمطاردة (الحاضر) المتمثل في البصائين والعملاء الذين يتلونون ويتحولون ويتبدلون يلبسون الاقنعة ويخلعونها ويفعلون كل ما يمكنهم ان يفعلوه من أجل التخفى والتمويه والانتكار والمواربة ، وفي الحاضر هناك أيضا الإدراك الممتد النافذ النابع من الوعي بالماضى ممتزجا بالحاضر ، ان عالم الماضى يتراجع أو يتوالى أو يختفى أو يضيع (ويتمثل ذلك في موت البخالة العجوز مثلا) بينما توضع بذور المستقبل وتنمو وتتوالت (الطفل الذى يولد) ويكون الالتصاق بالحاضر أكثر سطوحا ووضوحا وشموخا (التأكيد على أهمية العمل وضرورة الصبر وعدم مفارقة الأحلام أيضا وكذلك اقناع الشخص لنفسه بضرورة مواجهة الأحزان بشجاعة وتقبل الحياة بخلوها ومرها والمضى فيها وعدم الهروب منها) ، وكل ذلك يتم من خلال لغة شديدة التميز والنصوغ تحتشد فيها المشاهد والرؤى والصور ، لغة تبلغ أقصى درجات تدفقها وكثافتها في الفصل الثالث فتصل الى مقام الشعر الموزون الموسقى الصاحب للصور والبلالة .

لغة « سبيل الشخص » :

اللغة في سبيل الشخص هي أحد الأبطال البارزين في هذا العمل ، انها لغة ذات صفات وطبيعة خاصة نذكر بعضها فيما يلي :

١ - اللغة المستخدمة في الرواية هي لغة تراثية معاصرة في نفس الوقت ، تراثية من خلال محاولة استلهاام الشكل المألوف في « ألف ليلة وليلة » المعتمد على السرد والسهولة والتركيب العادى (٤) ثم هي لغة معاصرة تستخدم تيار الوعي وعمليات التقطيع والاسترجاع وانفتاح بوابات الذاكرة وامتزاج الحلم بالواقع والتهويمات التى تقترب من حالات الهذيان أو الهلوس أو الوقوع تحت سطوة المخدر بينما يوجد تماسك

خفى قوى بين الصور والمشاهد والرؤى ، كذلك لجأ « عبده جبير » الى أسلوب جملة الطويلة الممتدة المستمرة المتواصلة عبر الزمن وبحيث يبدو كل فصل من فصول الرواية وكأنه جملة شديدة الطول وتتكون من مجموعة كبيرة من الجمل المتفاوتة في طولها وقصرها وقد اسقط الكاتب علامات الوقف والفواصل وأصبحت القراءة ومن ثم لفهم في حاجة شديدة الى التركيز (٥) .

٢ - يستخدم الكاتب لغة تمتزج فيها المفردات الفصيحة بالمفردات العامية والبلغة دائما مسيطرة للوقوف متمشية معه متناسبة مع حالة الشخصية الداخلية وتفاعلاتها الخارجية ، وهو يستخدم أيضا بعض المفردات ذات الطبيعة الصوفية الخاصة « كالوجد » و « العتبة » والحالة و « الفرح » وغيرها مما سبق وأن أشرنا اليه كما يستخدم بعض المفردات شديدة الشيوع في الشارع المصرى مثل « طناش » اللهمس ، بهدلنى بهدلة شديدة ، أعطانى على مشمى ، وهكذا فان اللغة متراوحة بين الأرض والسما ، حالة الشارع وحالة الشاعر ، بين الانسحاق والتحلل وفى كل الحالات تستخدم اللغة من أجل خلق حالة متميزة ونقلها الى الملقى .

٣ - يلجأ الكاتب الى التقديم والتأخير والتحكم فى اللغة واستخدامها فى الايهام الخيالى وليعبر بها عن حركة الذات فى الزمان والمكان وعن الحلم الأبدى والتوق المستمر. وهو يستخدم بعض اللوازم مثل « ثم أننى » ليعبر بها عن هذه الحركة الذاتية فى الزمان والمكان ، كما يلجأ الى تدوير الكلام واتصاله وانعدام الفصل كما سبق وأن ذكرنا وكل ذلك يخدم فى توصيل الاستمرار الحركى عبر الزمان والمكان وعبر الداخل والخارج ، ومنظور الزمن كما تعبر عنه اللغة فى سبيل الشخص ، ممتد ومنفتح والأفق الخاص بالرواية متسع ورحب والحركة فيها صاخبة وجوابة سريعة ومتألقة ، ان اللغة فى الرواية كانت لاهثة لافحة متوهجة متوثبة متوقدة متوترة عميق المعانى متعددة الدلالات وقد أفادت جيداً فى تصوير الحركة من العزلة أو الوحدة (الفردية) الى الصحبة (الجماعية) الى الرؤيا (الكشف الطلق النافذ) ومن الذوق أو البحث (الذاتى) الى المكابدة والمعاناة والشرب (السجن) ثم الرؤيا والرى والكشف والمشاهدة وحيث يبرز رمز الوطن خالداً وشامخاً ومستمراً رغم كل المخاطر والعقبات،

هوامش

- (١) السيد أبو الوفا التفتازاني ، الإدراك المباشر عند الصوفية ، مجلة علم النفس
مجلة علم النفس ، عدد فبراير ١٩٥١ •
- (٢) د • محمد مصطفى حلمي ، الخصائص النفسية للرياضيات والأذواق الصوفية ،
مجلة علم النفس ، عدد فبراير ١٩٥١ •
- (٣) من خلال التفتازاني ، المرجع السابق ، ص ٣٧٢ •
- (٤) د • عبد الحميد إبراهيم ، استدباذ على عجلة ، مجلة إبداع ، عدد يونيو
١٩٨٤ •
- (٥) لم ترد الفواصل في نص الرواية واحدة في صفحة ١٢ واعتقد أنه ربما كانت خطأ
مطبوعيا •
- (٦) انظر رواية ، « ثلاثية سبيل الشخص » ، تأليف الروائي : عبد جبير ، دار
التنوير ، بيروت ١٩٨٣ •



- الوعي بالمكان ودلالاته
- في قصص «محمد العمري»
-

« عدوت بين الماء والغيمة » بين الحلم .. واليقظة

مسلوب الرشيد

ومن خرجت من بلادى .. لم أعد ..
(أحمد عبد المعطي حجازي ، طردية)

مقدمة :

يستخدم الشعراء والقصاصون وغيرهم من الفنانين والمبدعين الصور الخاصة بالمكان من أجل إثارة أو تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا . فالفن - كما يؤكد بعض الباحثين المعاصرين في سيكولوجية الفن - بطبيعته مكاني ، وهو مثله في ذلك مثل الحياة يتطلب مكانا معيناً يصبح ساحة للأحداث ، مكانا يمكن تقديم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات فيه ، ومن خلاله ، مكانا يمكن أن يصبح ساحة لتصوير الواقع ، أو إعادة إنتاجه فنيا ، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التي يتطلبها العمل الفني فيه . فالرواية التاريخية ، مثلا ، ليست مجرد رواية تتعامل مع فترة زمنية ماضية ، لكنها أيضا رواية يقوم من خلالها المبدع بإعادة البناء والإنتاج للواقع ما ، في مكان ما ، في زمان ما ، بطريقة ما ، تؤكد علم نحو بارز تلك العلاقة التفاعلية الخاصة التي نشأت بين الإنسان والمكان .

لقد عرف بعض الباحثين ، أمثال ستوكولز Stokoles وشوماخر Schomacher عام ١٩٨٨ المكان باعتباره السياق الجغرافي والمعماري للسلوك . فهو - أي المكان - يشير إلى حيز ما يحيط بالإنسان ويطلق عليه هذا الإنسان اسما . وهذا المكان لابد أن يتسم بصفات محددة ومحسوسة ، برغم أنه أصلا تجريدي ، أو فكرة عقلية مجردة . وإلى هذا

المكان تتم نسبة - أو ربط - بعض المعاني الاجتماعية والشخصية من خلال الاستخدام المتكرر لهذه الصفات والمعاني (١) .

معنى ذلك ، أن أى مكان لا بد له من مجموعة من الخصائص الفيزيائية - أو الطبيعية - المميزة (كالمساحة والتضاريس والمناخ ... الخ) ، لكن هذه الخصائص الطبيعية هي فقط بمثابة الشرط الضروري لكنها ليست شرطاً كافياً - كما يقول المنطقة - فلا بد من وجود الاطار الخاص بالعلاقة والمعنى والانتماء ، وهو الاطار الذى يخلعه الشخص على المكان ، فينسبه الى نفسه وينسب نفسه اليه . فالمكان ، إذن ، اضافة الى خصائصه الطبيعية والجغرافية المميزة ، لا بد أن ينظر اليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية ، تكون موجودة لدى الأفراد والجماعات ، وتسهم على نحو واضح فى تحقيق احساسهم بالهوية الفردية والجماعية ، وفى استمرارية وجود هذا الاحساس لديهم (٢) .

يبدو اهتمام محمد عبد السلام العمري « بالمكان » على نحو واضح فى جميع أعماله القصصية ، ويتجلى ذلك لديه بدرجات متفاوتة تتراوح من تضمين المكان فى عناوين بعض القصص (مثل : « المساحة الخالية » ، « المدن الجديدة » ، « رائحة البلاد البعيدة » ، و « طريق الكفار » ، و « وبر الخيام » و « غناء أرواح القبور » ، ضمن مجموعة (شمس بيضاء) ومثل : « صمت الرمل » ، و « النصب التذكارى » و « الصحارى وضيق الامكنة » ، ضمن مجموعة (اكليل من الزهور) ، الى الاهتمام بالمكان بأبعاده الجغرافية والرمزية والتعبيرية ، كما سيتضح ذلك خلال هذه الدراسة .

اولا : انواع المكان :

يستخدم المعمارىون وغيرهم من مصممي المدن والمباني تعبير الاحساس بالمكان Sense of Place لوصف تلك القدرة التي يمتلكها مكان معين على احداث واستحضار معان مشتركة ، لكنها تنسم بالخصوصية فى الوقت نفسه ، ويتم هذا من خلال النشر أو العرض لعناصر فيزيقية (أى طبيعية) معينة ، تستدعى بدورها مجموعة ثرية من الأفكار والمشاعر والتداعيات . ونحن نفترض أنه ليست كل البيئات الطبيعية التي نقطنها هي أماكن ذات معنى ، فقد قارن أحد الباحثين وهو ريلف Kelph عام ١٩٧٦ بين فكرة الاحساس بالمكان ، وفكرة فقدان الاحساس بالمكان Place lessness .

ففى عدد من المدن المعاصرة وفى عائلتنا اليوم ، وفى الاستغراق فى عمليات تقنين العناصر ، وتجانس وحدات وأنشكال البناء ، وتزايد الحاجة الى اسكان أعداد كبيرة متزايدة من البشر ، الى اختفاء الملامح المحلية والحصول

الفريدة المميزة للمكان ، التى يمكن من خلالها المقارنة بين شعب وشعب آخر ، أو بين جماعة بشرية وجماعة أخرى . ويقول بعض الباحثين ان ذلك قد أدى الى فقدان الانحساس بالمكان فى حالات كثيرة ، وقد أدى الى التدمير لما أطلقت عليه سبيلفاك Spivack اسم « أماكن الأنماط الدولية » Archetypical Places (مستخدمة تعبير المحلل النفسى المشهور كارل جوستاف يونج) ، وهى الأماكن التى تعضد تكامل الأسرة والمجتمع والهوية الفردية والقومية ، أدى ذلك - كما يقول بعض الباحثين - الى تزايد الاضطراب فى السلوك الاجتماعى وفقدان الشعور بالأمان أو حسن الحال . ان ما يكمن فى المكان الفريد المميز هو تلك الخصائص التى تعمل على تنشيط التعبيرات الرمزية عن الذات وعن ذكريات هذه الذات وطموحاتها وخيالاتها .

وبالنظر فى مجموعتي (شمس بيضاء) (٣) و (اكلييل من الزهور) (٤) للقاص محمد العمري ، يمكننا أن نكتشف أن الأماكن التى استأثرت باهتمامه ايجابيا أو سلبا كانت هى الأماكن التالية :

١ - البيوت القديمة :

ويظهر هذا النمط من الأماكن على نحو خاص فى قصة « المساحة الخالية » [مجموعة (شمس بيضاء)] ، حيث يهتم الكاتب بتصوير خصائص البيوت القديمة التى أحنى عليها الدهر فيقول :

« بخشب الباب من الخارج ملمس خشن .. ونشوءات بارزة وبشور غائرة ، وبين كل لوح ولوح فاصل صغير ملتحم من أعلى ، منفرج من أسفل بغير انتظام ، والسطح الخارجى متعدد التعاريج » .

ويقول أيضا :

« والمكان عليه طبقة كبيرة من ترسبات اترية تتدلى منه خيوط العناكب » .

وأيضا :

« تتوه الرؤى متداخلة فى غبشة ظلام المكان الواسع المطل على شوارع ضيق مملوء بالذباب والقاذورات .. الأضواء المنبعثة من المصباح لا تبديد ظلام المكان .. الأضواء نفسها مخنوفة » .

يمثل قدم المكان في هذه القصة وفي قصص أخرى غيرها ، لدى هذا الكاتب ، وسيلة للتعبير عن احساسه بتبزيب الزمن وضياعه منه ومنا ، وتبند العمر وانقضائه السريع ، لديه ولدينا ، فيصاحب مرور العمر وتقدمه بلى المكان وقسمه ، حيث ينتشر فيه الذباب والغناكب ، والقذورات ، في جو كابوسي خائق قائم يسيطر على المكان ، فالابواب متأكلة ، والنوافذ مهترئة ، والأرضيات باهتة سوداء يتراكم فوقها التراب . وهناك ما يشي بأن هذا المكان الموضوعي محدد الخصائص هو المقابل الخارجي الموضوعي لهذا المكان الداخلي الذي بددته يد الزمن : مكان الذاكرة التي أصبحت خرايا بلا مدخل ولا أبواب ، ومكان الحلم الذي أصبح كابوساً ، ومكان الأمل الذي أصبح كارثة ، أو كما يقول الكاتب في هذه القصة : « فلما تعددت الهموم وتباريح الاستشفاف المؤرق والركض خلف الأحلام فقدت الذاكرة وقاهت الأبواب » . وبرغم ما في هذه الفقرة من انشائية واضحة ، فانها تلخص جوهر هذه القصة الذي أراد الكاتب التعبير عنه .

تحضر في قصة « المساحة الخالية » تعبيرات كثيرة تصور الخصائص الجغرافية للمكان ، لكن هذه الخصائص لا يمكن فصلها لديه عن الخصائص النفسية ، فنجد التعبيرات الخاصة عن الارتفاعات والانخفاضات ، عن الثبات والحركة ، عن التعرج والتوازي والتقابل والاشتراك ، فهناك أماكن مرتفعة وأماكن منخفضة ، وأماكن ثابتة ، وأماكن متحركة ، وأماكن غامضة ، وأماكن واضحة ، وأماكن محببة وأماكن كريهة ، هناك حجرات ومكاتب وبيوت . وعلاقة الشخصية بالمكان هنا هي علاقة خوف وكراهية ، فالشخصية هنا تكره الأماكن الضيقة القنطرة المقيدة للحركة والقائلة للحرية ، فهذه الأماكن تصاحبها ذاكرة مقيدة وأحلام مخنوقة . والقصة أقرب إلى أجواء الكوابيس ، فالمكان خائق يحاصر الوعي ، ولا يفتح أمامه نافذة يتسرب منها الضوء .

٣ - البيوت الحديثة :

يظهر هذا النمط من الأماكن بوجه خاص في قصة « درجة الغليان » [مجموعة (شمس بيضاء)] ، وهي قصة عن الحصار والفوضى والقهر واختلاط المعايير وزحف الظلمة والتخلف على حساب النور والتقدم . فالمنزل الذي يقيم فيه المثقف المعروف بطل هذه القصة محصور بين المطاقي ومخزني أنابيب البوتاجاز خلف نادي البصر . وإضافة إلى هذه الفوضى في تخطيط المباني والمنشآت والمرافق ، هناك ذلك التجاوز المعروف في وطننا الآن لكل القوانين واللوائح والقيم ، فعندما ذهب

الراوى باعتباره مهندسا معماريا أو مقابلا الى بيت الكاتب ليعاين المشكلة التى يعانى منها ، وجهه فى الجهة التى حددها له باعتبارها جوهر المشكلة :

« بلكونة مقفلة بالخشب والزجاج تغطيها سيول القطران المنسابة من أعلى السطح .. المنزل مرتفع يحتوى على عشرة طوابق .. صاحبه تخطى كل العقبات وارتفع .. ونسى فى سرعة العدو أن يخصص مساحة للمصعد » .

كما وجد أن هذا القطران المنسكب من أعلى السطح قد « أحكم قبضته على الكتب وعلى أرضية الشقة » .. حدث ذلك عندما فكر هذا الكاتب المثقف المعروف فى اضافة مساحة البلكونة الى الشقة ، فالشقة التى يعيش فيها ضيقة وكتبه كثيرة ، وعندما أصبحت البلكونة هى المكتبة تدفقت قطران القطران على الكتب وأفرقتها ، ومن هذا المكان القاتم يشاهد الراوى البيوت الأخرى الحديثة ويصنها بكمالية واضحة :

« كانت كل أسطح المنازل المجاورة بادية أسفلنا ، كانت مملوءة بالقاذورات وعلب العصير الفارغة ويقايا البناء من كتل الخرسانة والطوب والحديد وبراميل القطران » .

والقصة فيها كثير من المعانى الرمزية التى تشير الى الحصار الذى يحيط بالمثقفين ، سواء داخل بيوتهم أو خارجها ، ومنها ما يشير الى أن الظلمة التى يرمز اليها القطران المتزايد على الكتب توشك أن تكون عامة ، فالراوى عندما يعود الى بيته يجده قطرات القطران تتسرب الى كتبه هو أيضا ، واللون الأسود (القطران) فى هذه القصة يرمز الى الظلمة والنشر والموت الى العار ، واليأس والتدمير ... الخ .

٣ - المدن الجديدة :

فى مجموعة (شمس بيضاء) قصة بهذا العنوان : « المدن الجديدة » ، وفيها تصوير لحالة ازدهام الشوارع بالسيارات العامة والخاصة ، ولافتقاد الناس المعايير الانسانية والسلوك المتحضر ، ولازدهام وسائل المواصلات العامة بالناس ، ولانجرافات النفوس والأجساد البشرية وامتهانها المتكرر فيها ، ولانهيار القيم وانقلاب المعايير ، واختلاط الحابل بالنابل وفقدان الانسان آدميته طوعا أو كرها . وفى القصة دعوة الى التمرد والمقاومة وقهر الخوف الذى يشل الوعى والتفكير والسلوك ... وفى القصة مشاهد عنيفة متتالية تبدأ بانزال أربعة من البلطجية وضربهم سائق الأتوبيس واذلاله بشكل عنيف ثم قيامهم بانزال الركاب وصفهم

فى طابور طويل أضافوا اليه ركاب السيارات الخاصة أيضا بعد انزالهم من سياراتهم ، مما يشير الى أن الشر حين يجرى يكون عاما لا يفرق بين غنى وفقير . يقول الكاتب عن الناس الذين اصطفوا فى هذا الطابور الطويل انهم بدوا « فى الغبشة كجنود أسرى مهزومين وذليلين ، هدهم التعب ونال منهم المشوار الطويل » ، وفى هذا الطابور كان الناس ، برغم الاذلال والمهانة ، « غير قلقين ، وأنهم لا يتكلمون ولا يتساءلون » . كان الراوى هو الوحيد الذى تمرد على هذا الانصياع وهذه المسبيرة وهذا الخضوع الدليل لسطوة القهر والارهاب ، فقد رفض أن ينتظم فى طابور الخائفين ، بل انه عندما هرب وضمن سلامته عاد مرة أخرى الى ذلك الطابور حيث كان الكل ما زال « منكس الرأس ، الشفاه مرتخية ، والعيون شمعية » ، اصطلم بالباطنية وسحب بعض الصحف التى يحملها أفراد الطابور وأشعلها وأشعل بعض السيارات أيضا ، « ومع اشتداد اندلاع النيران تفككت الأجساد وانداح الغراء اللاصق ، واختلجت الأعين واهتزت الرؤية المطاطنة » . والقصة فيها أبعاد رمزية منسوجة - ان لم نقل مستهلكة - لفكرة الطابور أصبحت تعنى مباشرة الانتظام والطاعة والخضوع والقوالب الجامدة وعدم التمرد أو التفرد أو السعى نحو الاختلاف ، وفكرة النار مباشرة الى التطهير والخلاص والتمرد والحرية . لكن أهمية القصة لا تقف عند استخدامها هذه الرموز بهذا الشكل فقط ، بل تمتد لتصور لنا حالة الانسان الجديد فى المدن الجديدة ، تلك التى تصب الناس فى قوالب نمطية متشابهة متماثلة لا اختلاف بين أى منها .

كما أن هذه القصة تعطينا اشارات واضحة الى عناصر القهر والتخلف والاستبداد ، التى ما فتئت لتكون وتتشكل وتتضخم فى المدن الجديدة (بل فى القديمة أيضا) . وفى القصة أجواء كايوسية تؤكد أن محاولات التمرد الفردية سرعان ما يقضى عليها ، وأن الأمر يحتاج الى تكاتف كل القوى من أجل النهضة والتغيير . فالرجل الضخم الشرس فى القصة يتحول بفعل النيران الى وحش أسطورى أكبر حجما وأشد قوة ، وتصبح بوابات الحياة أشد صلابة وأكبر مساحة ، وعلى انسان المدن الجديدة أن يختار ما بين أن يظل خلف هذه البوابات خاضعا لسطوة وحشها الأسطورى ، أو أن يتمرد بشكل جماعى فيقهر الوحش ويحطم البوابات ، وينطلق بشكل جديد فى قضاء الحرية والابتداع والحياة الجديدة .

٤ - المقامى :

المقامى ، بوصفه مكانا خصوصياتة ودلالاته الجديدة ، يحفز فى قصته « كثر ملك » بوجه خاص وهو مكان للقيام بالمسبورات ويعقد

الصفات ، وهو يبدو كأنه لا يفلق أبوابه أبدا حتى لا تتوقف النشاطات التي تحدث فيه ليلا أو نهارا ، أو كما يقول الكاتب :

« المقهى مزدحم ومكتظ ، وبدأت الكراسي المختزنة منذ الليلة السابقة تطل للملاحقة الزحام الذي يزداد كلما أوغل الليل ، والبنشارة الخشبية تنداح تحت أحذية السيقان الكثيرة التي لا يسمع لها صوت » .

ويقول أيضا :

« يقوم أناس ويأتى آخرون وبين المجرى والرحيل يخال المرء أن لا نهاية لليالى المقاهى ولا أحد يريد ذلك » .

لكن هذا المكان ، الذى كان موصفا للقاء الأصدقاء وقضاء وقت الفراغ بطريقة محببة ، يصبح خانقا ضاغطا حين تتراكم فيه عناصر الفساد ، انه يصبح بمثابة المرآة التي ينعكس فيها كل ما يحدث في المجتمع الكبير . تصبح الأصوات داخل المقهى مزعجة بضجيجها وجلبتها التي لا تنقطع ، وتصبح الكلمات المسبوعة فيه رائقة ، لحدوث انفصال واضح بين الألفاظ والمعانى . الأصوات تطارد الشخص المجوسى والكذب يخنقه فيهرب من المقهى ، لكن ملصقات الحوائط وإعلانات التليفزيون والأحاديث الإذاعية كلها تحاصره وتطارده لأنه يعرف أن العملية كلها كذب في كذب ، وأن كل شيء يباع ويشترى : يقول لزوجته : « الموت يترصدنا ، يتراكم في عينيها الخوف والقلق » ، تتسع حدود المقهى لتشمل المجتمع كله فيصبح لدينا المجتمع — المقهى بدلا من مجتمع المقهى .

٥ - الغرف الضيقة :

غالباً ما ترتبط الأماكن الضيقة لدى هذا الكاتب بالموت ، سواء كان هذا الموت ماديا أو معنويا . وتحضر هذه الأماكن على نحو خاص فى كثير من القصص فى مجموعات (شمس بيضاء) و (اكليل من الزهور) على حد سواء . ونجد ذلك واضحا فى قصص « زوجة لابن الأرملة » و « درجة الغليان » و « كشم ملك » من مجموعة (شمس بيضاء) ، ونجده فى قصتي « ضيق الأمكنة » ، و « رقصة الملائكة » بوجه خاص ، مجموعة (اكليل من الزهور) . ففي قصة « زوجة لابن الأرملة » مثلا ، هناك أماكن عدة ، منها الحدائق والبيوت وغيرها ، لكن غرفة النوم تظل - بؤرة الأحداث - وداخل هذه الغرفة خلال النوم تحدث الكوابيس والأحلام التي تنتاب الزوجين . وهناك ما يشئ بفتوى شامل فى العلاقة بينهما من علاقات

خاصة شبه مرضية بين الابن وأمه . وهناك تنافس حاد بين الأم والزوجة على امتلاك الابن مما يقلب حياته جحيما ، فيبدو مسلوب الإرادة غير قادر على الفعل ليلا أو نهارا ، « تبوح نفسه بهزائمه وشتائم » ، تعم الفوضى بيته ، وهي فوضى تنتشر بداخله أكثر من انتشارها خارجه ، وما الفوضى الخارجية في بيته الا مظهر من مظاهر الفوضى الداخلية في ذاته وفي حياته . وتعتبر الشياشيب المقلوبة والأوراق المكونة ولعب الأطفال الملقاة باهمال ، التي أشار اليها الكاتب أكثر من مرة في القصة ، تعتبر دلالات على الانسحاق والفوضى التي يعاني منها ، وعلى الحنين الى الطفولة والرغبة الجامحة في الهروب اليها من الحاضر الذي يعاني منه بكل أماكنه وأزمته وأشخاصه .

في قصة « درجة الغليان » هناك ذلك الشعور الحاد بضيق المكان ، لدى الكاتب المثقف ، الذي جعله يحاول توسيع المساحة التي يعيش فيها لتستوعب كتبه الكثيرة ، وكيف انقلب الأمر عليه وعلى غيره في النهاية . وكما سبق أن أشرنا في قصة « كش ملك » ، يهرب الرواي من جو المقهى الخائى بعد أن يشاهد حادثة إطلاق رصاص على بعض الأشخاص ويلتقط أرقام السيارة الهاربة التي ارتكب ركبها الحادث ، ويجلس في بيته لا يخرج منه ويخلق الأبواب والنوافذ ولا يكلم أحدا . وتنتابه فكرة الرحيل من المدينة تماما لكنه يشعر بأن الحصار محكم . وتنتابه الشكوك شبه المرضية في كل ما يتنوقه أو يشمه أو يسمعه ، ويتخيل كل أنواع العذاب التي يمكن أن يتعرض لها . وخلال ذلك كله يحيط به الظلام والأوهام وفحيح الرياح والرعب ، فالظلام يغمره تماما في تلك الغرفة : « التي تضيق على لحظة بعد أخرى ، حتى أكاد ألمس جدرانها الأربعة بيدي أو ساقي » . يضطرب وهمه وتختلط عليه حدود الزمان والمكان بتأثير حالة الرعب التي تغير الوعي وتشوه الإدراك .

في هذه القصة استطرادات كثيرة كان ينبغي على الكاتب أن يكشفها ، وأن يتنامى بحالة الرعب - المبتوثة في القصة - التي عبر عنها بعض الكتاب قبله (كافكا) في « القلعة » مثلا ، وهمنجواي في « القتل » ، ومحمود الورداني في « رائحة البرتقال » ، ولذلك ظلت أوصاف الكاتب هنا وتصويراته لحالة الرعب متجاوزة أكثر منها متصاعدة ، أفقية أكثر منها رأسية . والقصة كما قلنا قصة كابوسية لكن فيها تلميحات وإيحاءات ورموز كثيرة تحيل مباشرة الى الواقع العام ، أو الى الواقع العام عبر الوعي الخاص ، وفيها دعوة للتمرد على الانهيار ، ولعدم الاستسلام للخوف أو التبعية لمصادر هذا الخوف الظاهرة أو الكامنة .

فى قصة « ضيق الأمكنة » يصبح المكان الضيق نوعاً ما ، وهو الصالة ، وسيلة لإبلاغ رسائل عدة عن الفساد الذى انتساب العلاقات الانسانية ، كما يتحول الجلوس أمام نار الفرن خلال أجداد الخبز الى وسيلة للحديث عن الموت وعالم القبور والعذاب والرعب بالآئين ، والى تصوير مقابر القرية وطقوس الدفن وأفكار الناس وأساطيرهم ومعتقداتهم حول الموت وحول ما بعد الموت .

تحدث قصة «رقصة الملائكة» فى احدى الغرف باحدى المستشفيات . وداخل هذه الغرفة يصور الكاتب عالم المرض والموت المادى والمعنوى من خلال وصفه عالم المستشفيات وطرائق العلاج ، وايضا تصويره العلاقة التى تنشأ بين ابن المريضة والمرضة التى تركها زوجها وذهب يعمل خارج الوطن . وبشكل عام ، فاننا نجد أن هذه الأماكن الضيقة أو الصغيرة التى يصورها الكاتب ، سواء كانت عبارة عن غرف فى البيوت أو المستشفيات ، أو كانت قبوراً توضع فيها أجساد الموتى ، أو كانت مقهى أو وسيلة من وسائل النقل العام أو الجاى (أوتوبيس أو سيارة) ، كل هذه الأماكن لا تكون مقصودة فى حد ذاتها ، بل تكون وسيلة لفتح أبواب ذلك المجتمع الكبير الذى تمثل هذه الأماكن الضيقة مجرد بعض نقاطه الكاشفة فقط .

٦ - النوافذ والأبواب :

مثلاً تكون الغرف والأماكن الضيقة وسيلة الى استكشاف العالم الكبير ، فذلك تكون النوافذ والأبواب وسائل الكاتب للاطلاع على هذا العالم واستكشافه ، وتحديد مواقف الشخصيات منه . وتوجد تعبيرات كثيرة ، خاصة فى مجموعة (شمس بيضاء) ، تؤكد لنا ولع الكاتب بتصوير النوافذ والأبواب ، فى قصة « المساحة الخالية » يقول : « للباب خوذة من الحديد عنده مستوى النظر ، وله أيضا مقبض حديدى يعلوه الصدا » . ويقول : « شمريت عن ساعدى وفتحت النافذة وأخذت فى تنظيف المكان » . ولمحت من بعيد رجلاً قادماً .

وفى قصة « زوجة لابن الأرملة » ، « تنظر اليه فيتناوم فتقوم بالنظر من شيش شباك البلكونة الى الخلاء الواسع » ، وايضا : « نظر من خلال الباب الى زوجته التى تواصل ارسال الصوت العالى المتقطع » .

ويقول فى قصة « درجة الغليان » :

« عندما دخلت مكتبى أقفلت الباب خلفى ، واثرت فتح النوافذ اقتحم الحجرة الصهد النارى المتراكم خلفها ، فاختلط الظل بالجسيم » .

وتوجد في معظم قصص هذه المجموعة اشارات عمدة للأبواب والنوافذ التي يكتبها الكاتب من الحديث عنها ليصور ذلك العالم الصغير ، عالم الداخل ، عالم الذات بكل صراعاته وأحلامه المتكسرة وطموحاته المهزومة وصراعاته غير المجلولة . هناك في هذه المجموعة تصوير لعالم الداخل - الذي يواجهه عالم الخارج الكبير - الذي يهوج بالظلمة والقهر . أما في مجموعة (اكليل من الزهور) ، فأننا نجد الغرف والأبواب أيضا ، خاصة في قصص « قصة الملائكة » و « وأحاديث الشتاء » و « حوار الحضارات » ، لكن ما نجده أكثر هو عالم الصحاري حيث لا أبواب ولا نوافذ ، بل فضاء قاس متسع ، عالم تكون فيه الذات مجرد قطرة صغيرة في محيط ، أو حبة رمل تكاد لا ترى في صحراء قاحلة .

٧ - الأماكن الواسعة :

يمكن أن تكون هذه الأماكن بمثابة الحدائق أو بمثابة الأرض الواسعة (الوسعاية) المرتبطة بذكريات الطفولة والصبا . في قصة « رماديات الغروب » من مجموعة (شمس بيضاء) ، يتحدث الكاتب عن ذكريات قديمة نوعاً ما للشخصية المحورية في القصة ، ذكرياته حين كان طالبا على وشك التخرج في كلية الهندسة وكان يحب ويحلم بالمستقبل ، وحيث كان هناك « الربيع والسما والصفاء والحديقة واسعة وعشبها الأخضر عنيق الخصوبة والحديقة فارغة الا منهما » . هي قصة ذكرى ، ذكريات الشباب والأحلام الوردية التي يظن أصحابها أنها يمكن أن تتحقق أو أنها متحققة فعلاً ، ثم يفاجئون بالسراب المحيط بهم من كل جانب . أما في قصة « زوجة لابن الأرملة » ، فمن الحديقة تأتيه رائحة زهر الليمون والرائحة الطازجة للأرض الخضراء والحقول الندية تبعث فيه الانتعاش . لكننا نعرف أيضا أنه داخل المنزل الذي تحيط به هذه الحديقة تكمن مشاعر الفتور والغيرة العبياء والكراهية وعدم التحقق .

وفي قصة « الصهيل » ، وهي قصة نموذجية في هذا السياق ، تصوير لأفكار المراهقين ومشاعرهم وصراعاتهم ومحاولاتهم الهائلة على مكان صغير يحيط بهم هو عالمهم ، عالم الوسعاية الذي يكاد يكون هو عالم المستقبل :

« أرض الوسعاية المألحة التراب . . المتدرجة الانحدار . . المحاطة بالنخيل بها آثار ولادة مطر اليوم وحفر مطر الأمس » .

يعني الراوي هذه الأرض الوسعاية بعد أن يكبر ويتذكر ما كان يحدث فيها أيام الصبا والشباب ، ويتنابه التعب والشعور بالإنهاك والحزن على

ما فات ، فالمكان يمكن أن يكون مجددا للطاقة اذا كان مليئا بالاحتمالات والحركة والحرية ، واذا كان زائرا بالمنبهات الحسية البصرية والسمعية والشمسية واللمسية والتذوقية . لكنه يمكن أن يكون مبددا للطاقة ساحبا لها مشتتا قوتها ، اذا كان مقيدا محسودا مقفلا يسير على وتيرة واحدة لا تجدد فيها ولا تجديد ، ولا تنويع فيه . للمثيرات والمنبهات الحسية والعقلية ، هذا يصبح المكان مكانا رثا يبعث على الإحباط والتراخي والشعور السريع بالإرهاك . أجواء هذه القصة أشبه بأجلام اليقظة ، ففيها تنبعث ذاكرة الماضي ، وفيها تفتح على عوالم الرجولة والجنس ومحاولة الخلاص من قيود الضعف والهزيمة والإرهاك .

هنا يكون الحصان القادم مندفعاً بقوة في نهاية القصة معادلاً لحلم الخلاص ، فهو عندما يصل يبدو « كأنه يصل في آبار واسعة لا تبين لها شيطان ، والذيل معقوص بأنفه وكبرياء » . وعندما يجذبه فارسه :

« يتراجع الحصان للخلف في تان والنباه وغضب وشراسة رافعا رأسه برقبته مع الصدر متخذيا السماء ، ثانياً ساقيه الأماميتين ثم يرخي له ، أسمع صوت السنايك قويا عند النزول الى الأرض » .

ولا تشير القصة الى خلاص نطلها من مخاوفه وهو أجسته ، بقدر ما تشير الى رغبته في هذا الخلاص وجلبه به ، وإرتباط هذا الخلاص بالأمكن الواسعة حيث الحرية والخيال والانبساط والتحرر . فالحصان ، لكل ما جاء معه وما اتسم به من قوة وأنفة وكبرياء وسرعة واجتياز للمكان كالبرق المنطلق كان يمثليه فارس تغلب عليه سيماء التجهم والغلظة والاستبداد :

« كان البيري المتوج بالنسر يعتلى هامته وحزامه العريض الأسود متمكنا من وسطه الذي ظهر أسفله المسدس واضحاً » .

الآن ، تشير هذه القصة بطريقة رمزية الى أن القهر مستمر والتسلط حاضر ، والاستبداد محتاج ، سواء كان المكان وسعياً ، أو حارة ، أو وطناء . فالعلاقات المتحركة في الواقع ، كما تصورنا القصة ، تقوم على أساس الهيمنة والخصم ، وإن كان هذا لا يعني أبداً انتفاء إمكانات التغيير والمواجهة والخلاص .

الصحراء من الأماكن المتكررة فى قصص محمد عبد السلام العمرى ، بل يكاد يكون هذا الكاتب أكثر كتاب جيله ، بل الأجيال السابقة عليه أو اللاحقة له حتى الآن ، تعبيراً عن خبرة الصحراء والسفر إليها والعودة منها . صحيح أن هناك بعض الكتاب الذين صوروا هذا العالم فى أعمال إبداعية مختلفة ، كما هو الحال مثلاً فى قصة « لا أحد » لسليمان فياض التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه ، وفى بعض قصص محمد المنسى قنديل المتميزة ، وفى رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد وغيرهم من الكتاب ، لكن اسم محمد عبد السلام العمرى يظل أكثر الأسماء ارتباطاً بهذا العالم ، خاصة فى القصة القصيرة ، حتى الآن .

يحضر عالم الصحراء العربية والخليج العربى فى قصص عبدة لدى هذا الكاتب ، مثل قصص : « الأطراف الصناعية » ، و « طريق الكفار » ، و « وبر الخيام » فى مجموعة (شمس بيضاء) ، وفى قصص : « رياح السموم » ، و « صمت الرمل » ، والى حد ما فى قصة « رقصة الملائكة » فى مجموعة (اكليل الزهور) ، كما تحضر صحراء سيناء فى قصة « الصحارى » من هذه المجموعة على وجه خاص . وتكاد تكون قصص الصحراء هذه بمثابة السيرة الذاتية لهذا الكاتب ، ففيها إشارات كثيرة الى رحلته خارج مصر وإقامته بعض الوقت فى منطقة الخليج . وفيها أيضاً مهنته - وهو مهندس معمارى - كما يظهر ذلك مثلاً فى قصة « الأطراف الصناعية » التى يتحدث فيها عن المرحلة الأولى من سفره خارج الوطن وإقامته فى الخليج وتعرفه أماكن جديدة وبشرى جدد . وفيها أيضاً الكثير من مفردات مهنته مثل : الجسات - المكان المناسب - الiardات - الأقدام - البوصات - الشدة الخشبية - ألواح السقف - الزينة الأسمنتية للخرسانة - المسامير - حديد التسليح - سقف الخشب - الحديد - الحدادين - النجارين - العمال - الزوايا المائلة والمستقيمة - صب السقف - الواجهات الخارجية - التوزيع الداخلى - الحدائق - الفسقيات ، وغير ذلك من المفردات التى تجعلنا نشعر أننا نقرأ تقريراً عن عملية بناء أكثر من قراءتنا قصة قصيرة عن حالة رحيل خارج الوطن . وتبدو هذه المفردات والصفات بمثابة القناع الخارجى أو السطح الذى يحاول الكاتب أن يخفى وراءه ما جاش بداخله من مشاعر وأفكار خلال تلك الفترة ، وهى مشاعر وأفكار يبدو أنها كانت لها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الاسمنت والخشب وتديب المسامير والزوايا المستقيمة .

يبدأ الكاتب فى قصة « طريق الكفار » فى كشف مشاعره الباطنة ، يبدأ فى الهروب من قيظ الصحراء وهوائها الساخن الى ذكريات الطفولة

والصبا ، والحكايات التي كان يسميها عن الاسكندرية : وينبات الحور
والمرح الروماني . وألعاب الماضي الممتعة . لكنه لا يستطيع أبدا أن يهرب
من جفاف الصحراء :

« تتساءل العين الحائرة ، وتتوه تساؤلاتها في تلك الصحراء
الصفراء ، التي تحتوى على تلال من الرمال المتحركة ، المرافعة
.. وتتحول تلال الرمال الى شخوص ووعابين ومياه تسبح
فيها حيوانات بحرية هلامية تنأى بنفسها عن التيارات التحتية
في انتظار فريستها » .

هنا ، لا يكون متاحا سوى « الأسى » و « الليالي الباردة » و « عويل
الرياح في الليالي المظلمة » و « اهتزاز النخيل ونحيبها الفياض » . وفي
ظل هذا الرعب والخوف والقلق ينتابه الحنين لبلده وتتملكه الرغبة في
الصياح والبكاء ، ويفتقد ازدحام بلاده . - وقذارتها - وأشجارها وأطفالها
وحفرها ومجاريها وزرعها ، وناسها الطيبين برغم ما فيهم من ذلة وخنوع .

في قصة « وبر الخيام » ، تظل رمال الصحراء المنبسطة والمترامية
هي الساحة التي تدور فيها أحداث القصة . حيث توجد خيالات القبط
الصحراوية « وضبابية الشمس البيضاء » التي يحسبها الراي حقيقة ،
كما توجد البلدوزرات والحفارات والهراسات واللوارى والأحجار الصغيرة
والكبيرة ومواسير الصرف والمياه ، وكلها تضيف قسوة الى قسوة عانى
منها الراوي .

وتحضر « الخيمة » بوصفها مكانا يرتبط بالصحراء في هذه القصة
أيضا ، وفيها تصوير لحالات الجاليات المختلفة التي تعمل في الخليج من
مصريين وسودانيين وهنود وباكستانيين ، بهمومهم ومشاكلهم وطموحاتهم
ومزاياتهم وعيوبهم . وفي غربته يتذكر الراوي أمه المريضة وأخته ،
ويشتاق لبلده ويفكر في الزواج ، ويحلم بالتححرر من أسر العمل وبالقراءة :
« لأستعيد لغتي ولأجلو عقلي مما ترسب عليه من رمال الصحراء المتربة » ،
لكن هذا كان بمثابة الحلم الذي لم يحققه . إلا بعد عودته .

في قصة « رياح السموم » ، وهي من أفضل القصص التي كتبها هذا
القاص ، توجد الصحراء ، الخيام ورحلات صييد الصقور ، وفيها وصف
شديد الدقة لعمليات تدريب الصقور وتربيتها ، ولتأثير رمال الصحراء
ورياحها وحشراتنا وطيورنا وحيواناتنا على حياة الناس هناك . كما أن
فيها وصفا دقيقا أقرب الى التحليل النفسى المحكم لتفسيرية الشينج الذي

يدرب الصقور بقسوة ، لكنه شديد الضعف أمام زوجته الجميلة . وفيها وصف لعلاقات السيطرة والشمعية بين من في يدهم السلطة والقوة والمال ومن يحتاجون اليهم ويعملون لديهم . وتبدو المرأة الجميلة زوجة الشيخ هنا بمثابة الصقر الجميل الموضوع في القفص ، قد يتحكم فيه مؤقتا ، لكنه لا يضمن أبدا ان أطلقه أن يعود إليه ، فالعلاقة هنا قائمة على أساس الخوف والألم ، لا على أساس القبول والحب والراضي . ويتبع الشيخ مع الصقور أسلوب العصا والجزرة ، أو الثواب والعقاب ، وذلك كي يضمن طاعتها له (هي فكرة الطايور والانصياع والمساييرة نفسها) . والقصة مليئة بالدلالات الرمزية التي تدخل كلها ضمن اطار التمرد والمقاومة الذي يتبناه في وجه كل محاولات التطبيع والتدجين والترويض وسلب الارادة بكل صورها .

أما قصة « صمت الرمل » فهي - أيضا - قصة من قصص الصحراء ، لكنها لا تصور الحياة في الصحراء في حد ذاتها بقدر ما تصور تأثيرات هذه الحياة على مشاعر وأفكار وحياة وعلاقات الناس . ففي القصة زوجة تنتظر زوجها الذي سافر بمفرده بعد زواجهما بفترة وجيزة الى إحدى بلاد الخليج ، حالما بالثروة والحياة المريحة الهائلة ، وبعد عام اتصل بها هذا الزوج يخبرها بأنه سيعود بعد يومين . ويصور الكاتب كيف استعدت الزوجة ماديا ومعنويا بكل اللهفة والشوق لاستقبال زوجها ، وكيف عاد منكسرا ذابلا حائرا زاهدا فيها وفي الحياة ، يفقد البسمة والضحكة الأليفة ، ويهتم فقط بالحقائب والأهوال التي أحضرها .

وفي القصة أوصاف وتصويرات كثيرة لحالة التهيؤ والاستعداد التي انتابت الزوجة قبل مجيء زوجها ، ولحالة الركود النفسي والعقلي والكآبة التي كان عليها الزوج بعد عودته ، ولحالة الفتور والبرود التي انتابت علاقتهما بعد عودته . لكن هذه القصة هي واقع الأمر مليئة بالاستطرادات والامتدادات وعملييات الحشو والتطويل التي لم تخدم المخطط الدرامي للقصة ، بل سبغت على ترجمته وعلى أصابة القارئ - كما حدث بالنسبة الى كل الأقراب بالملل ، وقد أكبر المكاتب في هذه القصة من استخدام أفعال المضارع ، وهي قد لا تكون مناسبة هنا للإيجاء بتصناعة الأحداث ولوصف حالة التوقر والبهجة التي كانت تغور الزوجة برغم أنها كانت مفيدة في وصف حالة الملل والركود والفتور التي أصابت الزوج وأصابت علاقتهما بعد ذلك . لذلك ، فأنى اعتقد أن الحمري لم ينجح ، في هذه القصة ، في الانحصار في ذلك المسمى الخاص الذي وصفه بمسمى شخصية به كتاباته ، وهو - تحدى التعيين عن الغور - هو أن يعمل المقتور الى التعبير (٥) ، لقد نجح الفتور في العمل الى التعبير في مجالات هي : بجوهرها ، بقياس الفتور .

المكان الداخلي - الحاجة الى مكان :

ركزنا في الصفحات السابقة على الخاصية الجغرافية للمكان ، لكننا كنا نقوم أيضاً بربط الخصائص الجغرافية للمكان (سواء كان بيوتنا قديمة أو حديثة أو مقهى أو صحراء ... الخ) بالخصائص النفسية والاجتماعية والتاريخية للمكان ، ونعتقد أن هذا الجانب الأخير يحتاج الى بعض التوسع ، وهو ما سنفعله فيما يلي .

اضافة الى الوظيفة الجغرافية للمكان ، يتحدث العلماء عن وظائف أخرى للمكان ، منها على سبيل المثال لا الحصر :

الوظيفة الرمزية للمكان :

وترتبط هذه الوظيفة ارتباطاً كبيراً بالوظيفة الجغرافية للمكان . فالمكان تكون له وظيفة الرمزية التي تفيد في تأكيد وتعزيع البناء الأساسي للشخصية لدى الفرد ، فالخبرات المتكررة في مكان معين تساعد في تطوير احساس ما بالاستمرارية ، وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة . ولا يشترط أن تكون الأماكن التي تدعم احساس المرء العميق بالهوية هي الأماكن التي يتحرك هذا المرء فيها وينشط الآن ، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمي الى الماضي أو تنتمي الى الحاضر وهو بعيد عنها الآن ، يحن اليها ويتمنى أن يفنى فيها (كما في حالات الغربة الارادية أو اللا ارادية مثلاً) ، فالذكريات والتخيلات وأحلام اليقظة ، وكذلك المعلومات الحقيقية المرتبطة بأماكن معينة ، تفيد في تأكيد احساس المرء بذاته وفي تأكيد هويته ، وفي ترسيخ شعوره باستمرارية هذه الهوية .

اذن ، يمكننا تلخيص كل ما قلناه عن الوظيفة الرمزية للمكان في كلمة واحدة هي « الانتماء » ، وهي كلمة أو مفهوم نجد دلائل أو مصادقات كثيرة عليه في أعمال محمد عبد السلام الغمري ، منها مثلاً ما يشيع في القصص من رغبة واحدة عند مستوى التمني والحلم في التحقق الخاص والعام ، وهي رغبة يقابلها حضور واضح عند مستوى الواقع لاحتباطات وانكسارات كثيرة ففي قصة « كش ملك » مثلاً ، [مجموعة (شمس بيضاء)] يقول الكاتب : « وتعود ذاكرتي بأحلامي التي لم تعطني الدوامه فرصة لتحقيقها » ، فيظهر حلم الرغبة .

« فى معاشره كل الجميلات والتطلع الى قراءة كل من اضاف
بايداعاته ، وأحلم ضمن ما أحلم بارتياح متاحف العالم ومعرفة
آثاره والسينما فى كل ألوان البजार والغوص فى الأعماق
والتحديق فى الآفاق الرحبة والواسعة » .

وبرغم ما فى الجمل الأخيرة من هذه الفقرة من خطابية وانشائية
واضحة ، فان هذه الفقرة تكاد تكون بمثابة تلخيص للسيرة الذاتية للكاتب
التي يوضحها الكثير من أعماله ، حيث الغربة والضيق ودوام الحياة ،
ثم محاولة استعادة ما مضى والحلم به والتشبث باللحظات الجميلة الهاربة
التي تنقضى بسرعة ولا تترك وراءها سوى الأسى . وفى هذه القصة دعوة
واضحة للتمرد على الانهيار والضعف ، وعدم الاستسلام لكل أشكال
الخوف والتبعية والقسوة والتطرف والظلام .

توجد فى قصص المجموعتين أماكن كثيرة توحى بأجواء كابوسية
أو شبه كابوسية ، حلمية أو شبه حلمية ، منها على سبيل المثال لا الحصر
قصص : « كش ملك » ، « المدن الجديدة » ، « شمس بيضاء » ، « الصهيل » ،
« النصب التذكارى » ، « ضيق الأمكنة » ، « صمت الرمل » . . . الخ .

وسواء كان المكان الذى يصوره الكاتب مكانا داخل الوطن أو خارجه ،
فإننا نلمح دائما ذلك الحس النقدي الرافض الذى لا يقنع بالوضع
الراهن ويدعو الى التمرد عليه وتغييره ، ويستنكر ما يحدث من فساد فى
التفكير والأخلاق والسلوك وينادى بقيم العدالة والحرية . فقصة النصب
التذكارى مثلا هى بمثابة الصرخة الغنية الرافضة لاستباحة الوطن ، فقد
أضحى المدخل الرخامى للنصب التذكارى مكانا لممارسة الحب (الجنس
طبعاً) ، فالإجانب يمارسون الجنس ويعاقرون بنات الحان ويسكرون
ويعبثون ويختلط حابلهم بنابلهم ، فى المكان الذى كان مفروضاً أن يكون
رمزا للمقاومة والوطنية والشهادة والخلود والظاهرة ، لذلك :

« أضحى البهو الرخامى الأنيق ذو المسجاد القرمزى من فرط
استعمالات الكاميرات وأوراقها المصورة صورة من فوضى
الشارع المتعامد ، إذ امتلأ بالأورق وعلب الأقلام وأعقاب
السجائر وعلب الكبريت والسجائر الأجنبية الفارغة »

لذلك يصاب الراوى الذى تحكى القصة على لسانه بالفرع والرعب :

« ينتفض من هول ما يرى ، ويروح نظراته تجوب المكان
ماسحة ، تتطلع الى شمس السماء العالية ، وترتد الى جنود

«الحرس المنكسرين في خنوع واستسلام ، محاولين قدر
طاقاتهم الفردية الفوز بصورة مع هؤلاء الزوار ، »

في مواجهة هذا الانكسار والتردى ، تنبعث الذاكرة القومية
بداخله ، في محاولة لمواجهة ما - على مستوى التذكر والحلم - لما لم
يستطع مواجهته عند مستوى الواقع :

« يرى مركبة رمسيس الثاني منتصبية ومتأهبة ينطلق بها
جوادان ملجمان مزينان بالريش يعتليهما الفارس المقاتل
وحامل الترس ، وكبدو المقاتل ماسكا باعنة الخيل التي يلهبها
بسوطه ، وعلى الجانب الأيسر من صندوق المركبة جعبتان
تحويان سياطا وعصيا وأسهما ، وهو الفارس عاقد الأعنة
حول وسطه يبدو طليق اليدين مستعدا ، وعلى ظهره جعبة
سهام ذات نصال من العظم ثم الممدن . والمقاتل في حالة
استعداد وحامل الترس الخشبي يحميه ، تغطي رأسيهما
تلائس من جلد الحيوان وجسداهما يتدثران بنوع من
«الحمايصة» . »

ثم يمر بنا الكاتب عبر فترات تاريخية مختلفة سادتها الانتصارات
أو الانكسارات ، ليقدم لنا الانتصارات القديمة والانكسارات الحديثة ،
هزيمة ١٩٦٧ خاصة ، التي حفرت في قلبه ، وفي قلوبنا ، جروحا لا تندمل
(والتي صور الكاتب آثارها في قصة « الصحارى » أيضا) ، لذلك فهو :

« يحس بادراك مذهل احباطاته الداخلية ووحدته ، وأن البرودة
التي تعتريه لا يعادلها برودة أو صقيع يفتقد الشجر الوقف
أمامه ، المتدلية أفرعه القاحلة ، يفتقد أحداً ينتشله من هذا
المكان ، ويذهب الى بيته ، وكان دهرًا مر على مغادرته له ،
يفتقد بسمة طفله الصغير ، ويحزن زوجته ، واشتياقه الى
تساؤلاتها التي طالما تبرم بها عن أسباب كثرة تغيبه من المنزل
والمبيت بالخارج وتساؤلاتها الحائرة التي لا تنطق بها والمكتوبة
على عينيها » . »

وهكذا ، فاننا نجد دائما أن شخصيات قصص هذا الكاتب دائما
ما تعود الى الداخل عندما تواجه هذه الصدمات والاحباطات في الخارج ،
وقد يكون هذا الداخل هو الوطن (اذا كانت الشخصية موجودة خارجه) ،
وقد يكون هذا الداخل هو البيت والأسرة أو القرية أو الماضي . ففي قصة
« أحاديث الشتاء » ، [مجموعة (اكليل من الزهور)] دعوة واضحة الى

الوحدة الوطنية ونبذ التطرف والعدوان والعدوان المضاد بين عنصرى الوطن ، بل اننا نجد أن الصداقة الموجودة بين محمد ومجدي (وهو مسيحي هنا) نعمة يعزفها الكاتب فى عدد من قصص هاتين المجموعتين . فى « أحاديث الشتاء » دعوة الى الألفة والمحبة والود والتكاتف ويرى الكاتب أن هذه الجوانب الايجابية موجودة على نحو خاص فى القرية . لذلك ، فهو يتحدث بحب شديد عن القصب (خد الجميل) وعن البرتقال اليوسفى و « العجوة المنسولة » ، ويتحدث أيضا عن « الجمل الوديع المحمل بأغمار الذرة الخضراء التى تطل شواشيها من تحت الخيش » ، ويتحدث بحنين شديد عن « أحاديث الشتاء الدافئة الودودة » ، وعن جلوس الناس حول « راية التدفئة » ويحلم بوجه صديقه « مجدى » ، ويتذكر طفولتهما وصباهما وذكرياتهما فى المدرسة وفى الحياة » ، ويتذكر أيضا « رائحة العشاء » ولطبخ الساخن ، القلقاس وحرارته الكامنة ، والأرز واللحم والسلطة ، أياد تتلقف وأفواه تقتحم ، ثم يتذكر كيف جاء خاله (المتعصب) وكيف نظر الى « مجدى نظرة ملؤها الغيظ والحقد » ، وكيف لم يجد الصديقان وسيلة لإكمال السهرة بطريقة محببة الا بالانسحاب والذهاب الى بيت مجدى كى يواصل سهرهما وفرحهما .

يفيد الكاتب فى هذه القصة من مفردات كثيرة قائمة فى حياة الناس ، فى القرية المصرية خاصة ، كى يصور لنا ما يجول بأذهانهم وما يضطرم فى أعماقهم من أحلام ومشاعر وطموحات وذكريات ، فقصب خد الجميل الذى يصفه الكاتب بعشق شديد ، والبرتقال ، واليوسفى ، والذرة المشوية ، والجمال ، والقطط ، والناس ، والطعام ، كلها مفردات يزيد أن يرمز من خلالها - أو يومى - أو يشير ضمنا - الى قيم غابت وقيم جاءت ، انه يريد أن يشير ضمنا الى قيم ومشاعر المودة ، والاحترام ، والتكاتف ، والفرح الفطرى الثلقباتى ، والصداقة المنزهة عن الهوى ، وكلها قيم ومشاعر توشك أن تنقرض لتحل محلها قيم ومشاعر العداوة ، والتفكك ، والانفصال ، والتشاؤم ، والافتعال ، والمصلحة ، والبراجماتية المقيتة ، والتعصب ، وغير ذلك من القيم والمشاعر التى يمكن ، ان سادت ، أن تجعل صفحة حياتنا أشد ظلاما .

الوظيفة التعبيرية للمكان :

فاختيار المرء وتعبيره ووصفه الأماكن وانتقاله عبرها ، يسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التى يؤمن بها هذا الفرد وهذه الجماعة ، أو يتمنى حدوثها ، وهى يمكن أن تكون مجموعة من القيم الدينية والأخلاقية أو مجموعة من القيم الاقتصادية والاجتماعية أو الحمالية ، أو غير ذلك .

فتصوير المشاهد التي تحدث فيها نشاطاتنا ، أو حديثنا عن هذه المشاهد وهذه النشاطات ، يمكنه أن يعبر عما نحن فيه أو عليه الآن وعما نطمح الى أن نكون عليه في المستقبل ، وترتبط هذه الوظيفة بدرجة كبيرة بالوظيفة الجغرافية والوظيفة الرمزية للمكان .

وقد رأينا عبر القصص السابقة أن الأماكن التي تكثر فيها الأحداث هي أماكن كثيرة ، قد تكون داخل الوطن أو خارجه ، لكنها جميعها بمثابة الوسائل أو الأدوات التي تنقل رؤية الكاتب الخاصة للحياة وتعبر عنها . وقد رأينا أن هذه الرؤية تلتئم فيها مجموعة من العناصر المتكاملة التي تعبر عن رفض هذا الكاتب كل ما هو سلبي وانهمامي في الحياة ، وعن دعوته الدائمة للتمرد والرفض والتحرر من كل مظاهر وأشكال التبعية ، والضعف ، والاعتماد على الآخرين ، والمتاجرة بالقيم وبالمبادئ ، وبالتاريخ ، ومصادقة الأعداء ومعاداة الأصدقاء ، والتعصب ، والتطرف ، والتزمت ، وضيق الأفق ، وافتقار اللمسة الجمالية في الحياة الخاصة والعامة ، والدعوة الى الوحدة الوطنية ، والى التكاتف ، والى انبعاث حلم قومي جديد يحرر الوطن من خيباته ومشاكله وهمومه .

المكان وأزمة الهوية :

يمكن أن نتحدث عن وظائف أخرى للمكان ، مثل الوظيفة المعرفية Cognitive function التي يزودنا المكان فيها بالهاديات أو المعينات أو المعلومات المناسبة للسلوك ، كما يزودنا بوسائل لاستعادة ذكرياتنا الخاصة والعامة (وهي أيضا نمط من المعلومات والمعرفة) .

وأيضا يمكننا الحديث عن الوظيفة الأدائية أو الوظيفية Instrumental function للمكان ، التي تشير الى أننا نستخدم المكان بوصفه وسيلة للاتصال المتكرر مع الجماعات المختلفة ، وأيضا للقيام بالنشاطات المرغوبة أو غير المرغوبة (كما وضع ذلك في أماكن مثل : المقهى والبيت والوسعاية والصحراء والمدن الجديدة ، لدى هذا الكاتب) . لكننا نفضل أن نتكلم الآن عن علاقة المكان بالهوية الخاصة والعامة .

ويرتبط بموضوع الهوية بشكل وثيق موضوع آخر يكاد يكون بمثابة الوجه الآخر للعملة ، ألا وهو موضوع أزمة الهوية . وهناك وجهات عدة من النظر في الفكر البسيكولوجي المعاصر حول الهوية : وقد قامت هذه الوجهات بالتركيز على عمليات تشكيل أو تكوين الهوية ، وأعطت اهتماما خاصا بالتحويلات التي تحدث في هذه الهوية . وهي التحويلات التي يشترك فيها المرء على نحو نشط ، وقد تعاني الذات أو تمر خلال ذلك

بتحولات مؤثرة أو دراماتيكية فى حياتها ، مما يحدث انقطاعا مع الذات المبكرة . ويتجلى ذلك على نحو واضح عندما نقارن بين القصص التى يتحدث فيها الكاتب - من خلال الذاكرة غالبا - عن عالم الماضى وعالم القرية وطفولته وذكرياته القديمة من جهة ، والقصص التى يقدم لنا فيها هذا الواقع ، داخل الوطن أو خارجه ، شديد القسوة والصرامة والبرود من جهة أخرى . وفى كل قصة هناك معاناة ، ومن خلال المعاناة تتشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤما .

ولا تمثل هذه الانقطاعات مع الذات المبكرة عمليات فشل ملازمة لتكوين أوصياغة الهوية بالضرورة ، لكنها قد تمثل حركات إيجابية تتجاوز التحديدات المبكرة المتصلة والمقيدة للذات ، وتوسيعا واضحا فى دائرة الوعي ، وقد تتطلب بعض هذه التحولات قطع الروابط - مؤقتا أو دائما - مع الأماكن القديمة أو مع الأشخاص الذين يمثلونها ، ويصبح تحول الهوية كاملا ، وعبر الشخصية للأزمة ناجحا - فقط - عندما يكتشف المرء صيغة مناسبة تجمع بين الذات والمكان ، فيحدث لديه احساس بالعرف ، كأنه ينظر الى ذاته والى مكانه للمرة الأولى ، انه يبدو كما لو كان ينظر الى مرآة المكان التى تعكس الذات الحقيقية .

فى الأعمال الشعرية والقصصية التقليدية والحديثة يكتمل الوصول الى الذات عبر رحلة ما ، فى الصحراء أو البحر ، أو عبر بلدان عدة ، نجد ذلك مثلا فى (الأوديسة) لهوميروس ، (العجوز والبحر) لهمنجواي ، (موبى ديك) للمفيل ، (جد موسى) لسومرست موم ، وغيرها . ونجده فى « طردية » أحمد عبد المعطى حجازى ، وفى العديد من روايات وأعمال عبد الرحمن منيف ، وادوار الخراط ، وجمال الغيطانى ، ويوسف ادريس ، وإبراهيم عبد المجيد ، وحنا مينه ، ويحيى حقي ، والطيب صالح ، وسليمان فياض : (أصوات) و « لا أحد » مثلا ، وهو موضوع يحتاج إلى مزيد من الدراسات النقدية العربية .

إن الرحلة ذاتها ، اجبارية كانت أو اختيارية ، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبرة ، ومن خلاله ، قد تكون هى العملية التى يكتمل من خلالها تحول الهوية . وتقوم التأويلات والأعمال الأدبية المهمة بنمو الذات بالتركيز على رحلة ما ، كما قلنا ، بوصفها مظهرا خارجيا - أو وسيلة - للتغيرات التى تحدث فى الداخل ، وهى رحلة تكون ، فى واقع الأمر ، بمثابة المحاولة التى يقوم بها المرء داخل العمل الأدبى للبحث عن أقرب الأشياء إليه وأبعدها عنه فى الوقت نفسه . إنها رحلة للبحث عن الذات وعن الوطن وعن كل ما يفكر الإنسان فيه ويحلم به ويهرب منه واليه .

كان أريك أريكسون (المحلل النفسى المعروف) يقول ان على الناس أن يضعوا أنفسهم فى سياق تاريخى ، وفى مناخ اجتماعى ، من أجل الوصول الى هوية للآنا Ego identity ، وان هذه العملية تشتمل على فهم لدى توائم المرء مع الزمن الذى يعيش فيه ، وكذلك على فهم لدى ملازمة العلاقات المختلفة القائمة بين المرء والآخرين .

هناك رحلة ما تتجلى آثارها عبر عدد من قصص هاتين المجموعتين ، هى رحلة داخل الوطن عبر أماكنه ، ريفه ومدنه ، ورحلة خارجه ، وهى الأكثر هيمنة ، رحلة قام بها الكاتب الى احدى دول الخليج . وهى رحلة تركت آثارها الكبيرة على حياته وعلى كتاباته . وتتجلى مظاهر وأبعاد وخبرات هذه الرحلة فى عدد من قصص المجموعتين كما سبق أن ذكرنا ، ونحن نتحدث عن القصص التى كانت الصحراء وعوالمها هى المهيمنة على الأجواء القصصية . كما تتجلى آثار هذه الرحلة أيضا فى عدد من القصص الأخرى ، أو تتبدى فى تعبير ما يظهر فجأة ، ومن خلاله تنكشف تلك الآثار التى تركتها تلك الرحلة فى وعى الكاتب وفى ذاكرته ، لقد كانت رحلته خارج بلده بمثابة الاكتشاف لآثار أكبر تنتمى اليه مصر ولا تستطيع أبدا أن تغفل منه . فالحركة المحورية داخل قصص هذا الكاتب هى من الوطن واليه ، من داخله الى خارجه ثم الى داخله مرة أخرى . ولقد كانت رحلته خارج الوطن (بالمعنى الضيق) بمثابة اكتشافه والحنين اليه والامتلاء به ، حتى اذا عاد اليه كانت هذه التجربة المليئة بالافكار والشاعر والصور المتناقضة . لقد أدت هذه الرحلة الى مزيد من الاكتشاف للذات وقدراتها المبدعة ، والى مزيد من الامتلاء بالوطن وهمومه وضراعاته وأحلامه ، والى مزيد من الايمان بقيم العدالة والحرية والاستقلال والتحقيق والتقدم ، وهى قيم تتجلى لدى هذا الكاتب وفى كتاباته على أنها راسخة .

خاتمة :

عرضنا فى الصفحات السابقة للأبعاد المختلفة عند القاص محمد عبد السلام العمري ، كما تجلى ذلك على نحو واضح فى مجموعتيه (شمس بيضاء) ١٩٨٩ ، و (اكليل من الزهور) ١٩٩١ .

عندما نقارن بين قصص هاتين المجموعتين ، سنجد أن المنطلقات التى يتحرك الكاتب منها واليها تكاد تكون واحدة ، فعالمه واحد وان تعددت أماكنه ومظاهره ، وأشكال التعبير عنه ، ورؤيته واحدة متماسكة ، توضحها القيم والمبادئ المحركة لهذا العالم ، لكننا ينبغى أن نقول أيضا ان هذا الكاتب قد أصبح فى مجموعة (اكليل من الزهور) أكثر قربا من مادته ، أو أكثر قربا من موضوعه عما كان عليه حاله فى مجموعة (شمس

(بيضاء) ، لقد صارت العوالم أكثر حميمية برغم ما يصطرع فيها من قسوة وجهامة ، وظهرت طاقة من النور توحى ببصيص من الأمل يوشك أن يتسلل الى المكان . لقد صارت الشخصيات برغم ما تعانيه من عذاب وقسوة ويأس واحباطات أكثر دفئا وانسانية ، ولم تعد اللغة تقف حاجزا بين الكاتب وعالمه ، ومن ثم بينه وبين قارئه ، كما كان الحال في بعض قصص (شمس بيضاء) . لقد كانت الوظيفة الجغرافية للمكان التي أسماها عبد الفتاح رزق « التصوير الالكتروني للمكان » هي المحددة لمسار وطبيعة حركة الفرد والجماعة داخل هذا المكان ، وذلك بالنسبة الى مجموعة (شمس بيضاء) . أما في (اكليل من الزهور) ، فقد أصبح احساس الشخصيات الرئيسية المختلفة - التي تكاد تكون شخصية واحدة برغم تعدد تجلياتها - بالمكان هو الذي يحدد مدى حضور هذا المكان بداخله أو مدى غيابه عنه ، ومن ثم فقد نجد إحدى الشخصيات داخل أحد الأماكن (جغرافيا) ، لكنها في الوقت نفسه خارجه لأنها تكون (رمزيا ومعرفيا وتعبيريا) في مكان آخر ، تتذكره وتحلم به وتتمناه ، ويكون هذا المكان هو الوطن اذا كانت الشخصية خارجه ، ويكون هذا المكان هو القرية اذا كانت الشخصية داخل الوطن لكنها في إحدى مدنه ، حيث الضجيج والقسوة والعلاقات الانسانية المفككة أو اللا انسانية .

لذلك ، فأننا نجد أن هذا الكاتب كانت تكثر لديه في قصص (شمس بيضاء) التعبيرات الدالة على الخصائص الصلبة والخشنة للمكان ، وهي التعبيرات التي أراد أن يصور من خلالها صلابة الخرسانة والحديد وجفاف الأسمنت والخشب وتدبيب المسامر والزوايا ، كما سبق أن ذكرنا ، إضافة الى اهتمامه بالأفكار والمشاعر والعلاقات الانسانية المتساوقة مع هذه الصور ، لكنه في (اكليل من الزهور) صار أكثر اهتماما بصلابة الحياة وخشونتها من اهتمامه بصلابة الحديد والخرسانة وخشونتها ، وصار أكثر التفاتاً الى الجفاف الذي يسود العلاقات الانسانية من التفاتة الى جفاف الأسمنت ، وصار أكثر ولعا بالتعبير عن القيم والمشاعر الحادة والمنفرجة ، لقد صار أكثر امتلاء بالمكان ، كما ينعكس في الداخل ، من اهتمامه بالمكان كما يرتسم في الخارج ، ولنا في حاجة الى تأكيد وجود تفاعل دائم بين هذين العالمين .

لم يعد الكاتب يرصد عالمه الاثر بوصفه مهندساً ، بل أصبح يراقبه ويرصده ويتفاعل معه من خلال عين الفنان . وما قاله علاء الديب من قصص (شمس بيضاء) (٦) من أنها مكتوبة بقصدية واضحة وتعمد ، بما ذكرنا بقول يحيى حتى : « لا أحب أن أسمع صرير القلم على الورق » ، هو أقل انطباقاً على قصص (اكليل من الزهور) منه بالنسبة الى قصص (شمس بيضاء) .

الهوامش :

(١) Woods, M. & Agostein, F. Personal identity and The Imagery of Place, Psychological Issues and Literary themes : Journal of Mental Images, 1984, No 8, 3, pp. 51-66.

(٢) المرجع نفسه .

(٣) محمد عبد السلام العمري : شمس بيضاء ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

(٤) محمد عبد السلام العمري : اكليل من الزهور ، القاهرة ، اصدقاء الكتاب للنشر ، ١٩٩١ .

(٥) سامي حشبة : كلمة على الغلاف الاخير لمجموعة شمس بيضاء ، مختارات فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

(٦) علاء الديب : شمس بيضاء فوق مدن جديدة ، مجلة « صباغ الخير » القاهرة ، ١٩٩١/١١/٣ م .

قراءة في المجموعة القصصية

ارتحالات اللؤلؤ

• له «نعمات البحيري»

• عند يتجمع ثم ينفرط،

مدخل لا بد منه :

هناك أولا مشكلة التجنيس ، أو الجنس الخاص بهذا العمل بين الأعمال الأدبية . فمع تأييدي لموضوع وحدة الفنون والتداخل بين الأنواع والكتابة عبر النوعية ، والنص المفتوح ، وما قاله لوكلير يونين ان الأنواع أصبحت بمثابة الآثار المتحفية ، وأن الباقي هو الكتابة وما شابه ذلك من المقولات ، لكنني مضطرا للقول بأنني لا أريد هذه المقولات على طول الخط ولا بشكل مطلق ، فرغم التداخل لا بد أن يظل هناك انفصال ، ورغم الوحدة لا بد أن تكون هناك خصوصية ما ، خصوصية النوع ، فخصوصية الحالة الشعرية ، مختلفة عن الحالة القصصية ، وكذلك عن الحالة الروائية ، وأيضا عن الحالة المسرحية . وليس هنا موضع بيان هذه الفروق لكن هذا تساؤلا « لماذا وضعت نعات البحري على هذه الكتابة وهذا الكتاب عنوانا هو « مجموعة قصص » ولم تطلق عليها « ديوان شعر » ، أو « انطباعات » أو أي عنوان آخر ، هذه مشكلة أعتقد أنها مازالت تحتاج الى حل وهو المناداة بوجود قدر من التداخل والتفاعل بين الأنواع بدرجة متوسطة ، مع الحفاظ على النوع الخاص ، بعد هذه الدرجة المتوسطة ، تصبح العلاقة في غير صالح الكتابة ، فقد يتحول بها من نوع الى آخر بشكل سلبي أو معكوس ، وتصبح العلاقة منعنية بلغة الاحصاء .

رمزية اللؤلؤ ..

هذه كتابة عن الذات وبالذات وللذات ، والذات هنا ذات منعزلة أو معزولة ، مكانيا ، ومنعزلة سيكولوجيا واجتماعيا ووجدانيا .

في هذه المدن الجديدة ، تعيش الرواية فيها كلؤلؤة في محاوره ، لؤلؤة لا تكف أبدا مع لآلي أقرب عن الرحيل .. اللؤلؤ رمز قمرى يرتبط

بقوة المياه ، هو جوهر القمر المتحكم في المد والجزر ، هو جنين الحلم ، وهو الحياة الكونية ، هو الجوهر المقدس والقوة مانحة الحياة للأم العظيمة عند يونج ، وهو المبدأ الأنثوي للمحيط المرتبط بالابتداء والاستهلاك والمبادرة ، المضي بذاته ولذاته ، ومن ذاته ، مبدأ يرتبط بالعدل وبالقوانين الكونية للحياة . . وهناك اعتقاد لدى بعض الشعوب بأن اللؤلؤ هو المحصلة الناتجة عن الضوء الذي اخترق المحارة . هو هنا ضوء الكتابة ، ومن ثم النظر الى اللؤلؤ على أنه يكشف (يعبر) عن وحدة خاصة بين النار والماء . وكلاهما من القوى الولودة المثمرة ، والخصيصة المبدعة وافرة الانتاج ومن ثم فهما يشيران الى التوالد المستمر والخصوبة .

يشير اللؤلؤ أيضا الى البراءة والنقاء والعذرية والاكتمال وكذلك ، الذل والخديان والطبيعة المهمة المتقاعدة . . . اللؤلؤ رمز اكتمال الضوء وتبلوره والحكمة المتعالية ، والاشراق الروحي . واللؤلؤ يرتبط بالمقدس ، بالحنين ، يبحث الانسان عن الواقع وعن الحقيقة وباكتشافه الخاص لهما أيضا .

آثار اللؤلؤ :

لا نجد في هذه المجموعة اللؤلؤ بقدر ما نجد آثاره أو آثار ارتحالاته .

تتكون هذه المجموعة من سبعة أقسام رئيسية ويشتمل كل قسم على مشاهد ولقطات سريعة تشكل المعالم الخاصة بكل قسم ، كما تسهم كلها مع الأقسام واللقطات في تكوين المشهد الكلي الخاص باللؤلؤ وارتحالاته . القصص تخلق من الحوار ، عدا الحوار الصامت ، القائم على أسس من التذكر والروائح والبقايا الخاصة بالذكريات والأحداث والأشياء .

في القسم الأول تصوير خاص من الداخل وليس من الخارج لمدينة من المدن الجديدة خلال تشكيلها وتفتحها على الوجود ، ووصف لمدخل المدينة والمستشفى الخاص الذي يعزل فيه المرضى ، ولقابر الصدقة ، ونبات الصبار ، والعمارات ذات النسق الواحد والشوارع الرحبة الخالية من المارة ، والظلام الذي ينتشر ويغطي المكان ، والذاكرة البكر التي لا تحتفظ من المدينة الا بمعالم الطريق ، حيث تغيب العلاقات ، وتغيب المشاعر وتحضر العزلة على نحو جارف وعنيف . الكائنات البشرية تغادر المكان على عجل ، فهو طارد لها ، سكانها يحلمون دوما بالماء والبشر القادمين ، جيران قلائل وتخيلات لحولات لم تتم بين الراوية الوحيدة المنعزلة ، وبين جيران حقيقيين أو متوهمين . حلم بالآخر ورصد لحركاته ،

وتخمين لما قد يقوم به في عزلته الأخرى ، وتطلع ونظر ومراقبة للآخر في ذلك المكان الغريب .

البيت في المدينة الجديدة كالوردة وسط الصحراء ، مدينة بلا زرع ولا عصافير ولا قطط ولا بريد ولا خبز ولا بشر ، نوافذ مغلقة وصمت وفئران وصقور وغربان وأغراب ونوم هروبي مستمد من هذه الكآبة والوحدة والملل ، عروس تجيء فرحة إلى المدينة ثم يصيبها الملل والجنون ، شجن وغناء ، وحدة وفقدان للأمن (سؤال من الجارة لجارتها عن بضع وحدات من البصل ، ثم عندما تجلس إليها تقول أن لديها الكثير منه) في تعبير خاص وفريد عن هذا الاحساس بالوحشة إلى حد الجنون .

في القسم الثاني (بورتريه للمرأة الوحيدة) تستمر معنا الجدران المصمتة القوالب المتراكبة المتعاطمة في طلب الاسمنت الفارغة إلا من البرد والصراخ والضجر والجزع والشجار الدائم مع قطبة وحيدة . فتقول (الخلاه خارج البيت بلا أذنين) ويحضر نبات الصبار كرمز للحياة وسط الموت ، ورمز للصبر وانتظار المطر . طقوس يومية متكررة لا معنى لها ، وصورة على الجدران لرجل تلزوجته وفارقتة . تفكير في هذا الآخر الحميم من خلال تذكر حركاته وتذكاراته ، لها ولثيابها وكتبها وغرفتها وتذكارات خاصة منها ، (خاتمها الذهبي وخصلة من شعرها الأسود) ، هنا يحضر الماضي بآثاره وتذكاراته وبقاياه ، منذ انقضى وبقيت آثاره ، وذاكرات مضيت بقيت علاماتها ، ويظل الموت قائما ، يضرب في جدران الذاكرة والوجدان ، حين تحتفل الراوية بعيد ميلادها بمفردها وبشمعة واحدة ، ويأتي فار صغير يومي إليها كأنه يهنئها ، وترد عليه ، ويظل نبات الصبار قائما كرمز لهذه المعاناة وسط هذه الصحراء المكانية والسيكولوجية ، تظل القطط تمرح في المكان ، تغادره وتأتي إليه ، معبرة عن هذه النوازع والرغبات غير المتحققة .

في (صور عائلية) القسم الثالث ، تحضر صور أخرى لزفاف آخر لزوج آخر ، مترهل الجسد ، شديد البخل والصمت والاستسلام والضعف ، وتستمر طريقة الكاتبة في التلخيص والاختزال والضغط للمشاعر والذكريات والعلاقات والأمنيات والأحلام ، تحضر صور علاقات عائلية مستمرة دون كلام أو سلام ، صور في غرفة النوم وخارجها ، صور للبرودة والعزلة . هناك صور قديمة ترتبط بالصمت عن أشياء والحاجة للبوح ، نفس الأشياء : تليفون صامت بلا حرارة ، وقطة قابضة في استكانة ، وستائر قطنية شاحبة ، وسرير ذو لون داكن وذراع رخوة لزوج بارد ، دائرة مغلقة من البرود الجنسي والعاطفي القاتل والمميت .

هنا صور ملونة وصور أبيض وأسود وصور أسود وأسود ، صور لأزواج يخونون زوجاتهم ويموتون خلال ممارسة الخيانة ، وصور لزواج كالموت وبيوت كالكفن ، ومحاولة للخروج من هذا الموت ، تبدو شديدة الصعوبة .

صورة الرجل في الغالب هي صورة الارتحال والانقضاء والتباعد والتناهي ، صورته غائبة في حالاته الايجابية والسلبية ، وهو دائما غير موجود .

في ارتحالات اللؤلؤ تحضر صور أخرى عن السقوط والخداع والفقد النبيل والحزن النبيل ، وهناك رثاء وموت وحزن ودفاع قوى أو يبدو قويا من المرأة في مواجهة الرجل ، لكنه دفاع شديد الهشاشة ، يسقط سريعا تحت ضغط الالحاح . هناك آراء في الأب والأخ والزوج والرؤساء ، وشعور شديد بالرفض لكل أشكال السلطة والقهر والتجاهل والاهمال .

هنا نجد شطايا وتفكك في هذا العالم الخاص ، لقطات مأخوذة من زوايا مختلفة دون معمارية خاصة في البناء أو التركيب لعناصر المشهد ومن ثم هناك تكرارية ملحوظة في مشاهد عديدة ، وهناك أيضا هذا الوعي بالمفارقة والرغبة في الايقاظ لوعي القارئ ، خاصة من خلال ما يشبهه المفارقة أو لحظات التنوير في القصة القديمة .

هناك حاجة دائما للإنسان عامة ، وللرجل خاصة في هذه المشاهد أو اللقطات القصصية ، وأحيانا ما يكشف لا شعور الكاتبة عن هذه الحاجة بشكل حوارى أو عصابى ، خاصة عندما تعبر عن هذه العلاقة من خلال مفردة كالاقتناء كما في قصة « نفق » (عجزت عن اقتناء رجل في بيتي وطفل في أحشائي) تتحدث الرواية دوما عن ابتزاز المشاعر وعن تكرار الصدم والهجر والغياب والحضور للخبيب والزوج والقطعة والعلاقات القديمة ، وتبدو الأم محايدة والأب صارما ، وهناك خوف من المقابر ومن بقايا رائحة الطعام في فم الزوج ومن هذا الحظ العاثر دائما مع الرجال . هناك هذا الصراع الدائم بين الأصل والصورة ، بين هذا الحنين الدائم للأصل وهذا الوجود الدائم للصور والظلال والبقايا والأشباح ، الآثار القديمة قائمة في الصور الخاصة بالزوج في صورتيه الايجابية والسلبية ، وكذلك صورة الأب والأم والأخ والطفولة والبيت القديم والبجاعة ، وابن الجيران الذى يظل كما هو « وستيما طويلا نحيفا زهيفا » . يركض خلف نساء جميلات متزوجات . رغم مرور الأيام والسنوات يظل يحتفظ بوردة في عروة جاكيتته ، للايهام بأن هناك ما يكفى لنساء قادمات .

هناك هذا الحنين الخاص لزمان بعيد التناضح وضمن غيبه المحليم حافظ ، هناك هذه المحاولة الدائمة لاستعادة القرح ، ولتشبيد الأحلام .

وهناك هذه الاستعادة الدائمة أيضا للمسرات والنظرات وآثار القبسات والروائح وللشوق والغزل والخوف من انقضاء الزمان الرومانسي ، هناك هذا البحث الدائم عن روائح الورود والعطور لبائعين ناموا أو ماتوا أو سافروا ، هناك هذا التذكر الدائم للطفولة الماضية وللرماد القديم للعقل ، هناك فوضى البشر والحدس والأشياء ، هناك قطط وموسيقى وقصص وأشعار ، روائح كذب وعرق ومكر قديم وقناع يسقط ويعاود الظهور على نفس الوجه ، هناك ركاب الأسئلة وخرس الفصول والطمأنينة الكاذبة.. ، هناك وجوه المثقفين السيراميكية والنقود التي تختفى قبل أن تصل إلى أصحابها ، والحانوتية تجار الموت ، الذي هو الدلالة القائمة على حياة خاصة ، كانت موجودة هناك وانقضت ، ولم يبق منها سوى الآثار ، هناك هذا التجول الخاص في الشوارع القديمة والحواري ، والمحاولات الخاصة للتعرف على بشر الماضي والبيوت والمحال والمقاهي ، البقالين والجزارين وباعة الخضار والقهوجية وأسراب القطط ومياه الفسيل المسكوبة ورائحة الصقايون ، ورائحة السبرتو وملاجيء الأيتام ، هناك الماضي الذي مازال يومض في العيون كلؤلؤة خاصة ، وهناك الأضواء الخافتة التي ترتعش فوق الوجوه الطفولة الشريفة ، لؤلؤة خاصة ارتحلت عن عالم الكاتبة وارتحلت الكاتبة لتجدها في هذا المكان الجديد ، وهي في عزلتها الخاصة ، في محاربتها الخاصة ، في صحرائها الخاصة تحاول أن تسكب بعض الماء وبعض الضوء على ذلك المكان البعيد .

صوت يأتي عبر الهاتف وتحسس خاص لنتوءات الصوت ، ومحاولة لتكوين صورة مكتملة من صاحبه من أثره ، من صوته ، وشغف عصابي بالتفصيلات ونشاط هائل للأذنين والعينين ، ومطالبة منها له بأن يحتفظ معه بزهرتها ونجمتها وكلمتها سرا ، أي أن يحتفظ معه بآثارها الخاصة والحميمة ، في هذا المناخ الذي تموت فيه الأزهار وتحترق فيه الصور وتنكسر فيه الظلام .

لؤلؤة في الأحلام :

القصص في مجملها تعبيرات خاصة عن هذا التوق الدائم للآخر ، للثقة ، للاكتمال ، لليقين ، للعلاقات الدافئة ، للأحلام المتبعة ، للعدل ، للكرامة ، للانسان ، للوجود الحقيقي للوطن والانسان . « نسانه الحلم بالحلم ونجدل الأيام بالحلم والذكرى ، وبين الحين والحين أوميء للقطط بأن هناك قمرا ليل وشمسا للنهار وربا للسماء والأرض ورجلا لكل امرأة » .

وأيضاً « سأقول . . لم يتبدد العمر . . أنا امرأة ذات قلب ونشيد
والم . . ومازلت لم أضع يدي على حافة البئر » وكذلك « رغم كل ما حدث
مازلت لا أضمر شراً للرجال ومازلت أعمل وأفرح وأغنى ، وأترك شعري
للريح وأغنى ، وأسقى نباتات الشرفة والبساطة وأغنى » .

هناك حلم بأن يصبح العالم كحقول الربيع ، هناك مقاومة للموت
والملل والجنون والخداع والفشل ، بالحلم والكتابة والقراءة والفسرح
والحنين . هناك حلم خاص ببيت آخر ، بيت لا يكون فيه هذا الخواء وهذا
الفراغ وهذا الحزن وهذا الانعزال ، لأن امتلاك البيت قد حدث ، لكن
غادرته الأحلام ، وهكذا حاولت الراوية أن تشكل من هذا البيت المنعزل
الوحيد ، حلماً شاعرياً خاصاً بها ، أحدث تنشيطاً في الخيال ، وحدد على
الجدران مواضع لوحات لسيلفادور دالي وحسن سليمان والشيموطي
(فنان فلسطيني) والآخرين ، وسريراً أنيقاً ، ومكتبة ومكاناً للقط وضوء
خافتاً وورقاً خاصاً ، لكن الققط تبول على صندوق الذكريات وتتوحد
الراوية مع الققط ، تتخلص من آثار التهويم (كراكيب الخيال وفائض
الآثبات) كما قالت ، وتعود إلى أرض الواقع ، ترى عيوناً شديدة اللمعان ،
ترى الققط في ذهابها وإيابها وتساندها وتواجهها ، تحلم بها وتتوحد
معه ، تتمنى أن تصير مثلها ناعمة وشرسة ، مطلوبة وطالبة ، مبهجة
وحزينة ، مثيرة وهادية . هناك حضور خاص للققط في هذا الكتاب ،
فالققط رمز للرغبة والحرية والليل والقمر والأحلام والخضوع والسيطرة ،
هي رمز مزدوج ، وتحضورها قوى في الفنون والأديان .

صورة الذات وصورة الآخر

- من خلال بعض أعمال
- يوسف إدريس الروائية

يستخدم مصطلح « صورة الذات » عادة في الدراسات النفسية والاجتماعية كى يشير الى ذلك النسق التصورى الذى يتبعه أحد الأفراد حول الخصائص النفسية والاجتماعية والبدنية التى ينسبها لنفسه . أو هو يشير الى النسق التصورى المتسق من الخصائص العقلية والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التى تنسبها جماعة معينة من البشر الى نفسها ، وصورة الذات هنا تعنى نظرة الفرد - أو الجماعة أو الشعب - لذاته أى ذلك الوصف الشامل الذى يمكن أن يقدمه الفرد عن ذاته فى وقت ما (١) وتنقسم صورة الذات الى صورة واقعية أى ما يرى الشخص نفسه عليه فى الواقع فعلا ، ثم الى صورة مثالية ، وهى ما يطمح الشخص فى أن يكونه ، كما يمكن النظر الى صورة الذات أيضا من خلال منظور داخلى ، أى الطريقة التى نرى بها أنفسنا (فى الداخل) فعلا ، وكذلك من خلال منظور خارجى ، أى الطريقة التى نعرض بها أنفسنا على الآخرين (فى الخارج) فنحن نعرض أو نظهر أنفسنا فى حالة الذات الاجتماعية وفقا للطريقة التى يراها بها الآخرون والتى نرغب فى ترسيخها فى أذهانهم عنا ، أما الذات الخاصة الداخلية فهى ما نرى أنفسنا عليه فعلا دونما حاجة لارتداء الأقنعة ، وكل التى تكون أقرب الى عالم الخارج الاجتماعى منها الى عالم الداخل الحقيقى (٢) أما صورة الآخر فهى مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيات والأفكار التى ننسبها للآخرين سواء كانوا من الأفراد أو الجماعات أو الشعوب .

هذه تعريفات أساسية رأينا أن نبدأ بها ونحن نحاول أن نتعرض لهذا الموضوع الخاص فى أدب الكاتب الكبير يوسف أدريس ، هذا الكاتب الذى نلمح دائما فى أعماله تلك المقارنات الدائمة التى يعقدها بين الأنا وبين الآخر ، بين الذات وبين ما يقع خارج هذه الذات ، بين الشعب المصرى والشعوب الأخرى خاصة شعوب أوروبا وأمريكا ، هذا الموضوع الخاص بصورة الذات الجماعية ، صورة الانسان المصرى والعربى ، أى مجموعة الخصائص التى ينسبها يوسف أدريس فى بعض أعماله لهذا

الإنسان في مقابل مجموعة الخصائص والسمات التي ينسبها للآخر (الشعوب الأخرى) موضوع متكرر في رواياته ، ولم يكن يوسف أدريس هنا ينسب الى صورة الذات كل السمات الايجابية أو كل السمات السلبية ، كذلك كان الأمر في حالة « صورة الآخر » ، ليست ايجابية تماماً ولا سلبية تماماً ، فهواً ونحن نحدد أنفسنا في هذه الدراسة بالكتابة عن ثلاثة أعمال روائية فقط ليوسف أدريس. رأينا انها تمثل فضلاً الى حد كبير بؤرات أو محاور أساسية يمكن أن ننطلق منها ونحن نحاول معرفة مجموعة المكونات الفرعية المكونة للآطار الكبير الذي يشتمل على تصور يوسف أدريس لصورة الذات (العربية) وصورة الآخر (الغربية) هذه الأعمال هي على التوالي : السيدة فيينا عام ١٩٦٢ (٣) ورجال ثمران عام ١٩٦٤ (٤) ونيويورك ٨٠ عام ١٩٨٠ (٥) .

هذه الدراسة تمثل محاولة من كاتبها لفهم بعض خصائص الشخصية العربية المعاصرة كما انعكست في بعض أبداع كاتب كبير مثل يوسف أدريس (٦) .

صورة الذات :

العمل الذي نستطيع الحديث عنه هنا باعتباره يمثل هذه الحالة أكثر من غيره هو الرواية القصصية « السيدة فيينا » التي نشرها يوسف أدريس أولاً ضمن كتابه « العسكري الأسود » ، ثم نشرها بعد ذلك مع رواية « نيويورك ٨٠ » معطياً لها اسماً اضافياً جديداً مع الاحتفاظ بالاسم القديم وهو فيينا ٦٠ ، ربما ليقابل بين حسالة شخصياته وطبيعة تفكيرها في الستينات وحالتها - وربما حالته هو وطبيعة تفكيره - في الثمانينات ، وهذا العمل يبرز فيه أكثر من غيره ذلك التضاد أو المقابلة الحادة بين صورة الذات وصورة الآخر ، ففيه تحدث دائماً تلك المقارنات بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي ، بين أطفال الشرق (العربي طبعاً) وأطفال الغرب ، نساء الشرق ونساء الغرب ، ورجال الشرق ورجال الغرب ، بين قيم وهادات وتقاليد وانجازات تتفاوت وفقاً لتفاوت اتجاه السهم شرقاً أو غرباً . في هذه الرواية نجد أن مصطفى أو « درش » - الشخصية المحورية يقوم بالكثير من الحيل من أجل أن يوفدونه زملائه « في تلك المهمة الرسمية الخاصة بالتبادل التجاري مع هولندا وتم له الانتصار » وهو كما يصفه المؤلف « لم يأت الى أمستردام أو لأوروبا لمهمة رسمية ولا حتى للتفريج أو الفسحة ، ولكنه جاء بهدف واحد فقط ،

للنساء ، زغبة الدفينة كانت أن يجرب تلك المرأة الأوربية ذات الشخصية ، المرأة هي المفتاح الذي يفتح به يوسف ادريس كثيرا من سر الرجل ويفضحه وهي المرأة التي تنعكس على صفحتها تلك المقارنات الكثيرة التي يعقدها بين صورة الذات وصورة الآخر ، وهي الموضوع الذي اعتمد عليه كثيرا في نقده للمجتمعات الشرقية أو الغربية ، وهي الموضوع الذي تظهر شخصياته الفنية وفي حالات عديدة كما لو كانت تقف أمامه متحيرة ذاهلة ، تحبه كثيرا وتكرهه كثيرا ، وفقا للموقع والموضع والزمان ، على أنه يحسن علينا الآن أن نبدا في الحديث المفصل شيئا ما عن صورة الذات وصورة الآخر كما عرضها يوسف ادريس في « السيدة فيينا » هذا مع وعينا بأنه في حالات كثيرة كانت الصورتان تأتيان معا في حالة اختلاط خاصة ناجمة عن المقارنات الكثيرة التي يعقدها الكاتب بين الصورتين .

صورة الذات : سطح وأعماق

صورة الذات كما يطررها الكاتب في هذا العمل ليست صورة واحدة ، فهناك الصورة العامة الاجمالية الخاصة بالشعب المصري ككل ، ثم هناك الصورة النوعية الخاصة المتعلقة بالطبقة البرجوازية الجديدة التي ظهرت بعد الثورة وتمثلت في مجموعة الموظفين الذين استفادوا من الامكانيات التي أتاحتها الثورة لهم من خلال فرص التعليم والترقي لكنهم قاموا بتغليب مصالحهم ونوازعهم الخاصة على المصالح والنوازع العامة وان ظلت هناك بداخلهم أو بخارجهم . بعض العلامات الدالة على عرفاتهم بالجميل للثورة والوطن ، ولكن ليس بالصورة الواجبة ، صومنا فأننا سنبدأ بالحديث عن هذه الصورة النوعية الخاصة ، لأنها - نتيجة لانتشارها وسيطرتها وتأثيرها - توشك أن تكون عامة ، كما أن تأثيرها ظل يتزايد بعد أن كتب يوسف ادريس هذه الرواية كما لو كان يحذر من مثل هذا النمط من الشخصيات ، أو كما كان يحاول أن يوقف في هذه الشخصيات الجانب الإيجابي فيها ، وهو موجود دون شك ، رغم محاولاتها الدائمة لاختفائه والهروب منه ، ان سيادة هذا النوع من الشخصيات وتأثيره المتزايد على حاضر الوطن ومستقبله في خمسينات وستينات وسبعينات وثمانينات هذا القرن تجعله يتحول من شخصية نوعية خاصة الى شخصية كلية عامة ، أي الى خط ، وان كانت هذه الكلية بالطبع لا تنفي وجود تلك الشخصية الكلية الأخرى العامة التي تحولت الى شخصية نوعية نتيجة لندرة وجودها أو نتيجة لمتغيرات اقتصادية وسياسية واجتماعية كثيرة حدثت ومنعتها من التعبير الكامل عن نفسها ومن النمو والتحقيق بالشكل الواجب والمطلوب نقصد : شخصية المثقف

العضوي - اذا استخدمنا مصطلحات جرامشي - ان الشخصية السائدة في هذا العمل، والتي تفرض نفسها عليه هي شخصية مصطفى أو «درش» التي نستطيع من خلال وصف الكاتب له أن نحدد الملامح الخاصة للشخصية الجديدة - لكنها غير الحقيقية - التي انتشرت في المجتمع المصري بعد الثورة والتي يحذر الكاتب منها ، ولا يدينها كلية ولا يفصلها أيضا عن جذورها التاريخية ، ولا عن المتغيرات السياسية والاجتماعية المصاحبة لها ، هذه صورة خاصة للذات تظهر على سطح المجتمع ومن ثم يمكننا أن نسميها « صورة السطح » أما الصورة الأخرى التي لا تظهر بل تكمن هناك في قاع المدينة وقاع المدينة وقاع الريف ، تعمل وتكدر وتناضل وتسعى لتحقيق الأهداف ، فهي ما يمكن أن نسميها « صورة العمق » والشيء الذي قد يدعو للدهشة هو ما يمكننا ملاحظته من أن « صورة السطح » غالبا ما تظهر خارجة من أعماق « صورة العمق » ثم بعد ذلك تستقل عنها وتعارضها .

أولا - صورة السطح :

مصطفى أو « درش » كما يسميه الكاتب هو الممثل الحقيقي لصورة السطح في هذا العمل الإبداعي وهو كما يصفه يوسف ادريس « جاد وقور يحدثك بصوت الوائق من نفسه ويستعمل دائما كلمة « يا حبيبي » . حتى اذا حدث الفرياء ، وهو مصري ، حرك ، لا يترك فرصة للقش والتنكيت الا وانتهازها - كلمة والثانية وينظر اليك بعينين عسليتين وبزاوية خاصة ويقول لك : ما تبقاش كرديا أمال . وكأي مصري طبعاً اذا غضب يقول لك : وديني أحط صوابي في عينيك ، ويزعل وينفعل ولكن أقل كلمة ترضيه . وموته وموت من يحاول استكراده أو الضحك عليه ، وفرق كبير بينه في العمل وبينه في حياته الخاصة ، فسمعته في المصلحة حريص عليها كل الحرص ومعاملته للناس بالاصول ، وتلك الاصول لا تمنعه طبعاً من زجر رؤسياه احيانا وازجاء الملك للرؤساء » في هذا المقطع يصور الكاتب ببراعة كبيرة ورهافة حس وقدره على الملاحظة والالتقاء ، الكثير من الخصائص السائدة في الشخصية المصرية الحالية من وجهة نظره ، هذه الخصائص التي نستطيع أن نجعلها كما يمثلها « درش » في هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة من هذا العمل فيما يلي :

١ - روح الفكاهة والدعابة والمرح السريع ، والسخرية المريرة من الذات والواقع والحياة .

٢ - القابلية للتغير الوجداني السريع : من الغضب الى الرضا ، او من الرضا الى الغضب ، او من الثورة الى السكون ، او من السكون الى الثورة ، وهذه الناحية التي قد تبدو للوهلة الاولى صفة حسنة تحمل في طياتها نقيضها السيء أيضا لانها قد تمنع المرء كثيرا من تحقيق أهدافه اذا كان يمكن تحويله بهذه السرعة من حالة إلى حالة من خلال تغيير مثير الحالة الاولى ، مثلا يمكن احداث التغير من الغضب أو الثورة الى الرضا والسكون بإزالة مسببات الغضب والثورة ، وادريس كما لو كان هنا يحذر في هذه الحالة من تغليب الانفعال على العقل وتغليب الأهداف قصيرة المدى على الأهداف بعيدة المدى .

٣ - العلاقة المزدوجة بالسلطة فهو يميل للسيطرة على رؤسائه الأصغر منه ، ولكنه في نفس الوقت يميل للخضوع لرؤسائه ، وهذا التضاد والتناقض غير المثير للتساؤل في نفسه يجعله يبدو في كثير من الأحيان صورة مشروخة منقسمة منشطرة تفعل الشيء ونقيضه لأنها لم تصل بعد الى فهم جوهر الأشياء ، والى الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الديمقراطية في السلوك الانساني والشخصية الانسانية والمجتمع الانساني .

٤ - هذه الشخصية تتضمن أيضا الكثير من عوامل ودوافع الرغبة في التواصل مع الآخرين والرغبة في الحديث معهم ومعرفة أفكارهم وأخبارهم ، لكنها خلال ذلك تفكر أيضا كيف يمكنها أن تستفيد من مثل هذه العلاقات .

٥ - التظاهر بغير ما يوجد في الباطن ، ومحاولة الهروب من أشياء توجد في هذا الباطن وتمتد الى عمق خبرة الأسلاف ، أو تمتد من خارج الوطن الى داخله ، ومن خارجه الى الانا الى الواقع المجتمع الخارجى ، الذى هو ليس « أنا آخر » بل « نحن الجماعية » فمصطفى عندما يتذكر مصر فى لحظة ما خلال إحدى أمسياته فى أحد ميادين فيينا يشعر بالحجل الشديد لأنه لا يفعل شيئا لبلده التى سافر مستغلا امكانياتها سوى أن يبحث عن امرأة ، وهو يحاول أن يجد تبريرا لمسلكه ، هذا الخاص بالحدث الدائم عن النساء فى أوربا من خلال تذكره لتصورات أصدقائه من المصريين عن أوربا فقد قالوا له قبل سفره أنه « يكفى أن تمشى فى الشارع بلونك الأسمر وشعرك الاكتر حتى تجد النساء يتساقطن تحت أقدامك ، بل يكفى أن تقول لاي واحدة أنك مصرى حتى ينتهى كل شيء » .
وها هو ذا قد قالها الى الآن ألف مرة ولم يبدأ أي شيء .

ان احساسه بمصريته هناك واعلانه عن هذه « المصرية » وشعوره بهذا الانتماء لا يتم استخدامه الا من أجل هذه المصلحة الخاصة ، ان العام هنا يستخدم من أجل الخاص وبناء على تصورات سطحية وخاطئة عن الذات وعن الآخر .

٦ - التعامل مع الأشياء بالمتعلق السريع اللحظي العسايز المؤقت الأناني ، فهو عندما رأى فتاة في أحد ميادين فيينا ذات أمسية أراد أن يأخذها معه وحينما أخبرته بأنها تنتظر صديقها قال لها « هيا بنا يا شيخة ودعينا من صديقك هذا » وقال لها أيضا « انا حاضر وصديقك غائب » دعينا من الغائب واكتفى بالحاضر ، وبالطبع رفضت الفتاة أن تصحبه لأنه كان يتعامل مع مفاهيم الغياب والحضور بطريقة اطلاقية ، فالغائب في نظره غائب تماما ، والحاضر حاضر تماما ، وهو لم يستطيع أن يدرك أن الغياب حالة من حالات الحضور ، وأن الحضور حالة أو تهيد لحالة من حالات الغياب ، وأن المسائل لا تؤخذ بمثل هذه النظرة الضيقة السريعة الذاتية .

٧ - الشعور بالانبهار امام السلوك الغربي والرغبة أحيانا في التوحد معه ، فالجنود الأمريكيان استطاعوا في لحظات أن يصاحبوا الفتيات الصغيرات في أحد ميادين فيينا بينما هو أمضى عدة أيام بليا ليتها يحاول أن يفعل ذلك ، وشعوره بهذه الحيرة وهذا المعجز جعله يقول لنفسه « لا بد أن هؤلاء الخواجات يتفاهمون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين » .

كان مصطفى خلال ذلك يحاول أن يقنع نفسه أنه في قلبه أوروبا وأنه يخوض التجربة « وأن هذا يحدث له حقيقة » وكان يشعر في أعماقه بالبقية على أسر الفتيات النمساويات لأنها تترك بناتها هكذا لهما للأمريكان - في رأيه - في حين أنه كان في أعماقه يتمنى أن يتوحد بهؤلاء الأمريكيان ويصبح واحدا منهم ، وفي هذه المسألة بالتحديد ، وحينما تزايد شعوره بالاجناب والعجز عن التوحد شعر بالشجن والوحدة والغربة الشديدة وتناقلت مشاعره وأفكاره وثقلت عليه فلبجا إلى أحد البارات محاولا التغلب على مخاوفه وهمومه .

٨ - فقدان ذلك الثبات الانفعالي المدعي أو المتظاهر به ، أي سقوط واجهة الجدية والرزانة وممارسة بعض مظاهر الطفولية والاندفاع السيكوباتي في السلوك حين لا تتحقق الأهداف ، فهو حين شعر بعجزه الشديد وفشله في التقاط أية امرأة حتى تلك اللحظة قال لنفسه

« رايه. يعنى ، البلد الللى ما حد يعرفك فيها ، اعمل الللى تعمله فيها .. »
وهكذا بدأ يلقي بتحيات المساء ذات اليمين وذات اليسار بصوت مرتفع
ضاحك غير مبال أن يرد عليه احد واذا توجه بتحية الى امرأة وأشاحت
بوجهها فى استنكار وتقرز اخرج لها لسانها وكاد يقول : يعلن أبوكم :
يعنى ما يتفعشى الا الأمريكان » .

٩ - السلوك الاستهلاكي : فقد كان « درش » فى اللحظات التى
لا يطارد فيها امرأة تنتابه رغبة ملحة فى التفرج على واجهات ومتارين
« المحال التجارية فى الشوارع » فرغبته فى التفرج على محتويات المتارين
ومقارنة الأسعار الموضوعة على المعروضات بأسعار القاهرة وانتقاء أحسن
الأنواع وأرخصها « كانت رغبة ملحة لا يكاد يستطيع مقاومتها » ومع هذا
فله يومان وهو يقاومها بعنف ، فشىء من اثنين ، أما أن يتفرغ لها أو أن
يتفرغ للمهمة التى أوفد نفسه الى أوروبا من أجلها » .

١٠ - الميل الى الكذب والمبالغة والتفاخر حتى يكسب لنفسه
موضعا أكبر من حجمه الحقيقى فى أعين الغرباء ، فمثلا حين بدأ يتعرف
على امرأة فى فيينا سألها عن فندق كبير ليومنها أنه يقيم فيه ، فى حين
أنه كان يقيم فى فندق آخر أقل درجة كما ، أنه كان وهو يعادئها يتظاهر
بالفهم ، ويهز رأسه ويندهش فى حين أنه لم يكن يفهم الكثير مما تقوله ،
وخلال علاقته السريعة بها ظهرت لديه العديد من الخصائص الخاصة
المنيرة لهذا النمط من الشخصيات مثل سرعة التعرف على الآخرين وسرعة
رفع الكلفة بينه وبينهم ، مستغلا التظاهر بالسداجة أحيانا والسخرية
والنكتة أحيانا أخرى ، والاندهاش الحقيقى أو المصطنع أحيانا ثالثة ، ثم
التظاهر بالفهم والمعرفة ببواطن الأمور أحيانا رابعة ، وكل هذه على أية
حال عمليات تظاهر وليست سلوكيات حقيقية أو طبيعية .

١١ - التعامل مع الآخرين باعتبارهم أشياء والتعامل مع الواقع
من منظور التمرکز حول الذات *Egocentrism* : هذا المفهوم الذى
استعمله عالم النفس السويسرى الشهير جان بياجيه كى يشير به الى
نزعة الطفل لاستخدام اللغة استخداما ذاتيا دون أن يضسع فى اعتباره
خصائص ومتطلبات المستمع ، وأيضا كى يعبر به عن عدم إدراك الطفل
بفكرة « وجهة النظر » وبالتالى جهله بأن وجهة نظره لشيء ما أو موضوع
قد تختلف عن وجهة نظر أو رأى أو منظور الآخرين (٧) هذه الفكرة
يمكن من خلالها تفسير أو وصف الكثير من مظاهر السلوك الشائعة فى
المجتمع المصرى المعاصر فيما يتعلق بتعامل الناس مع بعضهم البعض فى
كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية والتعليمية والتربوية ، وقد

ظهرت هذه النزعة لدى « درش » فى كثير من مواقف هذه الرواية ، فهو كما عبر عنه يوسف ادريس « لا يؤمن باى قانون يحكم هذا العالم الا قانسون ما يريد ، ما يريد هو الحلال وهو الصواب ، اما ان يكون ما يريد هذا بعيد المنال ، او يمت الى غيره ، او الى اى شئ من هذا القليل فتلك امور لا تهم درش فى قليل او كثير » .

هذه هى على الأقل معظم الخصائص المميزة لصورة السطح الخاصة بالشخصية المضرية المعاصرة كما عرضها لنا يوسف ادريس من خلال هذه الشخصية التى التقط الكاتب خصائصها بحساسية فائقة ، اننا نستطيع أن نلخص خصائص صورة السطح فيما يلى « انها شخصية تتظاهر بالود ويمكن أن تكون ودودة فعلا ، تكثر من المرج والسخرية ، حساسة للمفارقة وتضحك على تناقضاتها وتناقضات واقعها ، سريعة التغير وجدانياً من الانفعال الى نقيضه ، هلاقتها بمفهوم السلطة غير مجولة ، بل تتضمن تناقض السيطرة والخضوع ، ترغب فى التواصل مع الآخر لكن هذا قد يكون مدفوعاً بواسطة البحث عن المصالح الخاصة ، تتظاهر بخير ما تبطن وتحاول الهروب من اشيء فى باطنها تعتقد بحقيقتها ، لكنها تظن انها تتعارض مع مسلكها وأهدافها ، تتعامل مع الأمور بالمناطق اللحظي السريع العابر المؤقت الانانى الاستهلاكي ، منبهة بالغرب وترغب فى التوحد معه ولكن ذلك يكون فيما يتعلق بقشور الحضارة البشرية ، وليس بجوهرها أو بجوانبها المضيئة ، امكانية فقدان الثبات الانفعالى الظاهري عند حدوث الفشل ، أو ادراك صعوبة تحقيق الأهداف وهنا قد تلجأ الشخصية لبعض مظاهر السلوك الطفلى أو الاندفاع السيكوبالى أو تزايد التمرکز حول الذات ، اضافة الى تغليب المصالح الخاصة على المصالح أو السمية العامة ، هذه هى خصائص صورة السطح كما استطعنا أن نرصدها ، فيما هى خصائص صورة العمق .

ثانياً - صورة العمق :

ان صورة السطح كما أوضحنا سابقاً تشتق أصولها وجذورها من صورة العمق وغالباً ما تكون صراعات وتناقضات واحباطات صورة السطح نابعة ، من ناجية ، من رغبتها فى معارضة صورة العمق أو اقتلاع جذورها منها ، ومن ناجية أخرى من ادراكها العميق بصعوبة اقتلاع هذه الجذور ، بل وبحضور صورة العمق أحياناً داخل صورة السطح بشكل كثيف ، وتغلبها عليها فى أحيان كثيرة ، أن صورة العمق هنا فى هذا العمل الابداعى يمكننا ان نشتمقها من خلال صورة السطح فى لحظات صفائها وصدقها ، ان « درش » على وعى أيضاً بالخصائص الايجابية

الضاربة بجذورها في أعماق الشخصية المصرية ، ولكنه يدرك أيضا أن هذه الجذور أحيانا ما تعاني الأهوال حتى تخرج الى السطح ، فإذا خرجت الى السطح ، تحولت مة جذور قوية الى أشجار وأوراق ضعيفة هشة ، بفعل عوامل اقتصادية والاجتماعية وسياسية كثيرا تساهل هو نفسه كثيرا عنها ولم يحاول تفسيرها ، ان أهم خصائص هذه الجذور ما يلي :

١ — الوعي بالاصرار الكامن في أعماق هذا الشعب . لكنه الوعي في نفس الوقت أيضا بأن هذا الاصرار الذي تتحرك من خلاله الجذور تقوم بافساده الأغصان والأوراق « كان يتهم نفسه بالجنون لأن شيئا ما في نفسه كان يهيب به انه لا بد ظافر بتلك المرأة او غيرها هذه الليلة .. أمنية مستحيلة التحقيق ولكنه مصر عليها وكأنها وشيكة الوقوع . نفس الاصرار الذي دفعه للمجيء الى أوروبا وهو متأكد بسبب ما — ان ما يريده سيحدث ، اصرارنا نحن المصريين العنيد الغريب ، اصرار الأب الجائع الذي لا يكاد يجد اللقمة على ان يجعل من ابنه الطفل ، الذي يلعب الذباب الإستفمائية حول عينيه ، مهندسا او طبيبا ، اصرار الفلاح الذي يريد سقى مساحة ثمانية من الأرض بشادوف يحمل في كل دفعة حفنة ماء . والغريب انه اصرار لا يخيب . فالأب فعلا يظل يعاند حظه وحاجته وطبقته حتى يجعل ابنه مهندسا او طبيبا ، والفلاح يظل يتحلى ويعتدل ألف مرة ، مليون مرة ، عددا لا حصر له من المرات حتى ينجح في ري الأرض » .

خلال ذلك يكتشف « درش » عن خاصية مصرية تتعلق بالجذور ، بصورة العمق ، لكنها مفتقدة عن مستوى الأغصان والأوراق والثمار ، عند مستوى صورة السطح ، وخلال ذلك يكشف « درش » أيضا عن خاصية مصرية مميزة أخرى لكنها أيضا مثل خاصية الاصرار تفقد ذاتها خلال الطريق .

٢ — ان هناك دافعية غالبة للمعرفة والاستطلاع والاكتشاف لدى الانبياء المصريين : وهي دافعية تجعله يتجسرك من مكان الى مكان ، ومن شخص الى شخص ، بهدف المعرفة لكن موضوعات المعرفة غالبا ما تتعلق بالسطح لا بالعمق ، وتكون الأهداف المطروحة ليست هي أهداف المعرفة الحقيقية ، المعرفة الحقيقية غالبا ما تكون عامة والمصلحة العامة ، أما أهداف المعرفة هنا فهي أهداف خاصة ، سريعة وعابرة كما قلنا ، انه يتحرك في شوارع فيينا ، ينظر الى كل تفاصيلها ويستغل كل طاقات الابصار والرؤية والانتباه ولكن ليس بحثا عن المعرفة أو الفائدة العامة ، ولكن طلبا للنساء والأسعار ما تعرضه الحال التجارية « وبصر درش »

مخطوفة كله وموجه الى رواد الشارع القليلين يكاد يرى بأربع عيون ، عين على الرصيف الذي يمشى عليه وعين على الرصيف المقابل ، وعين على الشارع الممتد أمامه تستكشف ، وعين على الشارع الممتد خلفه تفتش لعل شيئا قد مر غير ملحوظ من عيونه الثلاث الأخرى . هذا الاستطلاع المكثف والانتباه المركز والاهتمام الزائد يوجه الى غير أهدافه ، وطرح هذا جانبا لابد وأن يحيلنا الى أهداف أخرى في الحياة ، وفي الحضارة الغربية لابد أن نسعى اليها نستكشفها وندرکها ونعرفها ونتمثلها ونستفيد بها ربما يتناسب مع واقعنا ، وخصبوصيتنا الحضارية والانسانية .

٣ - خلال علاقة « صورة السطح » بالمرأة الأوربية كانت تظهر لديه بعض الخصائص والأفكار التي تمنى بشكل حقيقي أن توجد في وطنه عند « صورة العنق » ، كما أنه ظهرت لديه بعض عوامل النقد للواقع المصري من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وحالة الأطفال في الداخل (مصر) والخارج (أوروبا) . فهو يقول لنفسه حينما يرى ابنة المرأة التي صاحبها « عجيب أمر هؤلاء الناس ، أبنائهم دائما أصحاب أقوياء ملاحظين ، وأبنائنا دائما يعانون المص والانسغال في الشرق » ويتذكر المرأة في مصر « متمنيا أن تكون مثل المرأة الغربية في سلوكها كله مع الرجل فيقول لنفسه حين تبادر المرأة فتفعل مثلما فعل وتطلب منه ما يطلبه منها « هذه هي المرأة الحقيقية والأفلا ، النساء في الشرق حيث لا تستطيع أن تنالهن إلا رغما عنهن ، حتى لو كن يذبن فيك غراما لا يرضيون إلا أن يوهن عنوة ، ولكن المرأة هنا يا سلام تقبل المرأة فتقبل ، تحضنها فتحضنك تأخذها فتأخذك . هذا هو الشغل المصبوط هذه هي المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة » .

عموما فإن صورة العنق تبدو مختلفة ولا تظهر إلا على أسطحها في هذا العمل ، وتجلياتها تبدو بمثابة الأمنيات القارة في الطبقات العميقة من صورة السطح ، أنه يغلب من قيمة الاصرار ، ومن أهمية حب الاستطلاع والاستكشاف ، ويقارن بين صور أطفال الشرق وأطفال الغرب ، وبين صورة المرأة في الشرق وضورتها في الغرب ، وي طرح خلال ذلك تصورات المرأة الغربية أيضا عن الشرق باعتباره « الأمير الغامض الساحر الخيالي المليء بالأسرار » لكنه خلال طرح لصورة الشرق عن الغرب التي هي غالبا « صورة سطح » أو صورة الغرب عن الشرق التي هي أيضا « صورة سطحية » ، كان يوسف ادريس وبحساسية شديدة يلتقط الكثير من خصائص الشخصية المصرية في تعاملها مع الغرب ، وفي تعاملها مع ذاتها ، وأثناء ذلك كانت صورة الذات تنسطر الى قسمين :

صورة سطح وصورة عمق ، وكانت « صورة السطح » هي التي تغلب وتسيطر وتهيمن على العمل ، بينما كانت « صور العمق » ، لا تظهر إلا كإشارات تحتل ضمني مستقر مكبوت يسمى أبداً للتصديق ، ويسود وابه ببيان مسئولاً عن ذلك الفشل الجنسي الطويل الذي عاناه « درش » مع السيدة « فيينا » . هذا الفشل الذي قد يفهم رمزياً باعتباره عجزاً عن التواصل مع تلك الحضارة ، وعدم رغبة في التوحد معها ، لكن « درش » ينجح بعد ذلك في علاقته مع هذه المرأة الغربية مستعيناً بتصورات وخيالات خاصة بصورة زوجته المصرية ، وهو نفس ما تفعله المرأة الأوروبية معه ، وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا أنه لا يمانع في التعامل مع الحضارة الغربية ، ولكن مع ضرورة أن يتم ذلك بشروطنا الخاصة ، ومن خلال خصائص سطح ، وذلك حتى لا نفقد خصوصيتنا وهويتنا ، فكلما ازداد اعتمادنا عن العمق ، وازداد طفوتنا فوق السطح ، ازدادت امكانيات أن نتلاصق بنا أمواج غريبة كثيرة تأتي إلى بحورنا ، أو نذهب إلى محيطاتها ، تأتي إلينا وعيوننا مصوبة إلى أعماقنا ونذهب إليها وعيوننا مصوبة إلى سطوحها ، وثمة أمنية جاثمة في باطن هذا ورغبة غالبة يشي بها العمل ، بأن يحدث مركب أهداعي جديد بين صورة العمق وصورة السطح .

صورة الآخر

صورة الآخر تتمثل بشكل خاص في عمليتي آخرين ليوسف ادريس في « رجال وثيران » عام ١٩٦٤ ثم « نيويورك ٨٠ » عام ١٩٨٠ وهنما يمكن أن نميز بين صورتين للآخر .

١ - صورة التوحد : وهنا يبدو « الآخر » بطلاً جديراً بالتوحد والاقتداء ، حالة قريبة ومطلوبة وجديرة بالاعجاب ، ويسمى إليها أملاً في نقد أوضاع قائمة ونقضها ثم تغييرها بأوضاع أفضل وأكثر إنسانية ويتمثل ذلك في رواية « رجال وثيران » .

٢ - صورة الانفعال والرفض : وهنا يتم النظر إلى الآخر الغربي باعتباره صورة مناقضة للذات ، صورة كريمة يجب الهرب منها وتجنب شرورها والبعد عن خصائصها ، ويتمثل ذلك في رواية « نيويورك ٨٠ » .

أولاً : صورة التوحيد :

في « رجال وثيران » التي هي أقرب إلى الرواية التسجيلية . يحاول الكاتب أن يطرح لنا تصوراً لمحاولته الخاصة لرؤية أنفسنا في مصر والوطن العربي عن طريق مباشر — في ظاهره — لكنه — في حقيقته — شديد الصدق والوضوح والعمق . وأن تم ذلك من خلال أن يبدو شديد

الخماس لأسبانيا والأسبان وذا يفعلهُ الأسبان بشكل خاص والأوروبيون بشكل عام . وأسبانيا هنا بخيوليتها وتدفقها وحبها الفائق العفوي العجزي التلقائي للفن والحياة ، تبدو صورة ممثلة تماما لأوربا من ناحية وغير ممثلة تماما للعرب ، أو ممثلة للصورة المناقضة لصورتهم كما يتصورها الكاتب في هذا العمل من ناحية أخرى . ان صور أسبانيا والأسبان كما يعبر عنها الكاتب في بداية هذا العمل هي صورة « ارق وأعنف وأغلط وأشجع وأخكم وأجن شعب بن شغوب العالم . وكاننا نحن العرب كنا هم . أو كأنهم كانوا . ذلك الشعب بلفته ، بأغانيه ، برفضة ، بفقرة ، بصبره بجماله ، بخينه الى الماضي المجيد ، بالحنين الأكثر الى مستقبل ، هذا الشعب بكل صورهِ وانفعالاتهِ المتغيرة دائمة التغير » تلون أشكال الصراع وتركيبه » .

ان الرغبة في التوحد هنا تنقسم الى زغبتين : رغبة في التوحد مع الماضي ، أو رغبة في التوحد مع الغرب . ان صورة الذات هنا تطمح الى ان تكون صورة الآخر (الماضي) أو صورة الآخر (الغرب / الآن) وصولا وأملا في الوصول الى صورة ذات أخرى تجمع ما بين الماضي والحاضر وتتطلع الى المستقبل وتقع في القلب منه ، أن أشد ما لفت نظر الكاتب في الشعب الأسباني هو انفعالاته الشديدة المتغيرة بشكل دائم بحيث تساعد على حدوث الصراع وتركيبه ، الانفعالات هنا مسيطرة للحياة ومبثارة بها ومؤثرة فيها وليست خاضعة للظروف الخارجية خضوع الاستجابة للمنبه ، كما كان الأمر في حالة « درش » الذي كان سريع التغير من الانفعال الى نقيضه . ولكنه يستمر في كل حال فترات طويلة . يصف الكاتب الشعب الأسباني أيضا بأنه « الشعب القوى المتفائل الرقيق » ان صورة هذا الشعب تبدو في هذا العمل كما لو كانت مرآة تنعكس فيها صورة معاكسة لصورة الشعب الذي ينتمي اليه الكاتب ، وهي صورة تنعكس من خلال حديثه عن جلوسه السلبي طول الوقت لمشاهدة مصارعة الثيران ، ان « الأنا » هنا تقوم بالمشاهدة السلبية المنفصلة ، تستغل العين والأذن وتخزن في العقل وتتحرك انفعالاتها لكنها لا تقوم بالفعل المغير للبيئة المحيطة ، أما الفاعل هنا ، فهو الآخر ، ذلك للفعال الايجابي المبادىء المبادر القادر على تحريك الآخرين وعلى استثارة أفكارهم وانفعالاتهم من خلال حركته الخاصة ، ان الآخر « يصارع » بينما نحن « نجلس ونشاهد » ، يتحدث الكاتب عن قرابة كلمة « ثورو » الأسبانية من كلمة « ثور » العربية وعما يقوله الأسبان أنفسهم من أن العرب هم الذين ابتكروا مصارعة الثيران ، وأن الأسبان أخذوها عنهم ، وأن كلمة « أولية » الأسبانية التي تتسم بها تحية الفارس والمصارع قريبة من كلمة « الله » العربية حين تستخدم للاستحسان والاعجاب ،

يتحدث أيضاً عن شغوره بالابوة تجاه مضارع الثيران الشجاع الصغير ،
والحديث عن الأبوة والنبوة هنا ربما كانت فيه إحالة الى تاريخ
العرب المجيد في أسبانيا ، يتحدث الكاتب أيضاً عن أشكال الصراع التي
ألهبت خياله خلال الفكر ، وخلال الأدب ، وخلال قراءاته للتاريخ ،
ومشاهدته لأعمال الفنانين من كتاب وشعراء ومخرجين في السينما ، وهو
يصف وجه المصارع الذي أحبه وشعر بأبوة تجاهه بأنه « ينقسم بالصمت
والحزن أولشفافية وليس شديد التدين وتشعر تجاهه بأبوة لا يسدى
سببها » ويصفه بأنه من تلك الوجوه التي « تحس بها دائماً مشغولة
بحدث خارج عنها أو بقضية » .

ثم أن وصفه الدقيق التفصيلي الانفعالي المنفصل اللاهث
الحماسي لأحداث الصراع ولوقائع الاحتفال تكشف عن انبهاره الشديد
بهذا الحادث الاحتفالي الجماعي ، هذا الحدث الجماعي ، اللعب
الجماعي ، الصراع الجماعي ، صراع الانسان ضد الطبيعة ، تأكيد
الانسان لذاته وسيطرته ولرغبته في تحقيق وجوده من خلال انتصاره
على الطبيعة ، ان الخصائص الجديدة بالاعجاب في سلوك الغرب
(الأسباني بوجه خاص) هنا هي : الصراع - الجماعية - السيطرة على
الطبيعة - تحقيق الذات - الانشغال بقضية - الاحتفالية ، وتأكيد
الكاتب ، المتكرر ، على هذه الجوانب انما يكشف عن رغبته في استحضارها
من « هناك » الى « هنا » أو بالأحرى رغبته في أن تنتقل ، ويتم تمثيلها ،
والتوحد معها ، والعمل من خلالها « هنا » بدلا من « هناك » لأنها كانت
أصلا هنا ، وليست « هناك » ، هذا اضافة الى أن « هناك » كانت أضلا
« هنا » أو بطريقة أدق جزءا أساسيا مكونا لـ « هنا » . لكن حالة التوحد
المطروحة هنا تتضمن أيضا الشيء ونقيضه ، فهو يتوحد مع الفائز ، ومع
المهزوم ، مع المصارع ومع الثور المصروع ، ان ما كان يحدث هو بمثابة
التوحد والتوحد المضاد مع الآخر ، لأنه ليست هناك امكانية مطروحة
الآن لتكامل الذات ، المصارع يمثل حالة يريد أن تصل اليها فقطوحدها
معها . أما الثور المصروع فيمثل حالة وصلنا نحن اليها ، ان الراوي هنا
يبدو كما لو كان يرى ذاته في هذا الثور الذي هو كائن ممثلي بالطاقة
لكنه لايعرف كيفية توجيه هذه الطاقة بطريقة سليمة ، عموما فان التوحد
خلال هذا العمل يحدث مع المصارع أكثر من حالته مع الثور ، وخلال
ذلك يستفيض الراوي في وصف اعجابه بسمات الشجاعة ، والاقدام ،
والمغامرة ، ورباطة الجأش ، والتحكم في المشاعر والذكاء ، والرشاقة
وسرعة الادراك ، والفطنة وسعة الحيلة ، وغير ذلك من الصفات التي
يتسم بها المصارع ، ... خلال ذلك أيضاً يقارن الكاتب بين مجتمعات
تلبأ الى المسرح كى تحيل الخيال الى حقيقة يصدقها العقل ، ومجتمعات

تلبجا الى احلية الصراع « يحاولون أن يحيلوا الحقيقة والواقع الى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل » والهدف في الحالتين هو تغيير الحينة الى الأفضل ، وهو يرى أن ذلك يتم في حلبة الصراع بشكل أعظم وأشد مفعولا ، لكنه رغم حساسه الجارف لرياضة مصارعة الثيران ، ولقيم القوة ينتهي الى أن يثور على كل ما ينشله هذا الصراع من وحشية وعنف « بمنطق عالما الحاضر » المسألة كلها سخافة وجنون وقلة عقل ، شيء لا يمكن أن يقبله أو حتى يعلم بقبوله أي كائن عاقل معاصر أو حتى نصف عاقل ، وهذا العمل « رجال وثيران » موجه في مجموعة ضد العنف والقهر والاحتيايل والخداع ، ولكنه وثيقة هامة طرح أيضا من خلالها يوسف ادريس بعض تصورات وآرائه التي تتعارض وقد تتناقض أحيانا لصورة الذات العربية وصورة الآخر الغربية .

ثانيا : صورة الانفعال والرفض :

وتتمثل هذه الصورة بشكل واضح في رؤية « نيويورك ٨٠ » وهذه يمثل رفض يوسف ادريس الشديد للحضارة الغربية وثورته على قيمها كما تتجلى في المكان الذي تبلغ فيه هذه الحضارة قممتها وهو مدينة نيويورك ، ومن خلال علاقة حوار ممتد خلال الرواية بين الراوي الذي هو الكاتب وبين الشخصية المحسورية الأخرى في الرواية وهي « باميلاجراهام » الطبيبة النفسية التي تمارس البغاء ، والتي حاول الكاتب من خلال شخصيتها أن يشير الى حضارة تجمع بين قمة العلم وقمة الانحلال . ونيويورك كما رآها هي « مدينة تعبت مرحلة الأساطير ، ناطحات سحاباتها ترعب ، يسمونها الغابة المتوحشة الحديثة ، والمرعب فيها أن الإنسان ضئيل ضئيل ، والأجهزة قوية ومخيفة ، والخنق نوحش ، والفقر أيضا نوحش ، أنت لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا في أي عاصمة من عواصم العالم » .

أن انسان يوسف ادريس الذي كان يبحث عن المتعة في « فيينا ٦٠ » بأي ثمن أصبح الآن كائنا أخلاقيا ناقدا للحضارة الغربية ناقما عليها ، وغير منبهر بها كما كان قبل ذلك « لماذا يسمى كل شيء هنا باسمه تماما وعلى حقيقته ؟ الا يخلطون ؟ .. على أية حال نحن أكثر أدبسا » . وهو يوجه كلامه الى البغي التي قابلها ذات أمسية في أحد الفنادق قائلا « أحتقر تماما نوعك » ولا يستطيع أن تصور أن إنسانية تبيح جسدها مهما بلغت حاجتها الى النقود ، ويقول لها أيضا « أحتقر نوعك الى الحد الذي لا يمكن أن يتصوره عقل كعقلك الذي لا يفعل حتى بالشئائم » وخلال ذلك يعلى الكاتب من القيمة الأدمية للمرأة والانسان ، ويعلم رفضه الشديد للوضع الحيواني للمرأة سواء في الشرق أو الغرب ،

وخلال ذلك يعرض الكاتب - في شبه استبطان داخلي لسيرته الذاتية - حياته وكيفية تطورها ، إمكانسيات النمو والتطور والارتقاء ، وتحقيق الذات المطروحة أمام الانبياء العربى وعوامل إحباطها ، ومنعها من التحقق . « علمه المجتمع الأوربي الأمريكى الغربى » ، بل ربما كافة المجتمعات ، أنك اذا لم تهاجم هوجمت ، واذا ملكت فصاحة وحدة الهجوم كسبت القضية ، وادبنا الزائد ومعاملتنا الدمثة اكتسبناها من كثرة ما تحدثنا بصوت خافت جداً ، لا نسمعه حتى لا يسمعه طفاتنا » .

ان الرواية تكاد تدور كلها على محور واحد هو رغبة هذه المرأة فى استدراج الكاتب اليها ، ثم رفضه . المستميت لها وخلال رفضه لها يعلن رؤيته وتصورات وأفكاره حول الحضارة الغربية عامة والأمريكية خاصة ، وهو يبدو هنا شديد الرفض والكراهية لهذه الحضارة « افتهت عندكم القيمة تماماً فى نيويورك حتى لم يبق الا الدولار قيمة والمتعة والانانية الذاتية هى الهدف » والأخلاق فى رأيه هى « منتهى التحضر » و « قمة الأخلاق » ، قمة التحضر ، هى الصديق مع النفس « ويرفض الكاتب أيضاً ، اضافة الى ما سبق ، كل ما يدفع الى عمليات الاغتراب والتشوي ومقدان الانسان لعواطفه وانفعالاته وإمكانيات التحكم فى قدراته الانسانية الخاصة بشكل يتسم بالحرية » نحن امام الانسان الذى حوله عالمكم الذى يسهونه للكسب الاول ، الى بضاعة الى ترس ، الى سلعة ، الى جزء من آلة انتاج واستهلاك كبرى اسمها المجتمع . وما دامت كل الأعمال تتشابه فى رفض الانسان اصلاً لها ، فيصبح الانتقال من عمل الى عمل مسألة لا تزعج أحداً » .

ان النقد الذاتى للمجتمع المصرى والعربى قد قلت خدمة فى هذه الرواية ، بينما زادت هذه النظرة النقدية للمجتمع الغربى وربما كان السبب فى ذلك هو الكاتب يضع هنا ذاته الفردية الشائخة - وليس الذات الأخرى - أمام انحلال الذات الغربية وربما كانت هذه النظرة المتغيرة راجعة أيضاً الى ثورات متراكمة لهزيمة ١٩٦٧ وما أحدثتها من تغيرات فى نظرتنا لانفسنا ، وفى نظرتنا للآخر الفردى أيضاً .

خاتمة :

ان الجنس كان هو المدخل الذى لجأ اليه يوسف ادريس كثيراً لفهم صورة الآخر (أوربا وأمريكا) فى « السيدة فيينا » و « نيويورك ٨٠ » ، كما انه كان المدخل لفهم الكثير من عناصر صورة الذات فى العديد من أعماله الأخرى ، اضافة الى هذين العملين ، وقد كان يوسف ادريس خلال تفحصه واستكشافه للمجتمع الغربى يقوم بانتقاد مجتمعتنا العربى

المعاصر ، كاشفا عن الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فيه ، وفي حين كان الغرب يتم تمثيله من خلال صورة المرأة الغاملة الجميلة (السيدة فيينا) ، أو صورة القوة والصراع (رجال وثيران) ، اضافة الى صور الذكاء والمغامرة ، والفتنة ، وسعة الحيلة ، وسرعة الادراك ، وما شابه ذلك ، وذلك حين كان سهم الصورة يسير أكثر في اتجاه المقاربة والتوحيد ، بينما تم تمثيل الغرب في صورة البيع والشراء وقيم التجارة والاغتراب والتشيؤ ، وتقدير كل شيء وفقا لقيمه المادية ، وليست الانسانية ، وحين كان سهم الصورة يسير في اتجاه الرفض والاعتراض الذي يبلغ حد الاستهجان ، وخلال ذلك كله كان يوسف ادريس ، الذي انتقل من الانبهار بالغرب (السيدة فيينا ورجال وثيران) ثم الثورة عليه ورفض قيئه (نيويورك ٨٠) ، يضع دائما نصب عينيه صورة الذات المصرية والعربية التي أحبها حد الهوس ، وعشقها حد الجنون ، وكان دائما ملتصقا بجذوره ملتزماً بشعبه ، ولم يكن نقده الشديد لخصائصها الارقبة في أن تنفض ركام التخلف عن كاهلها ، وأن تمضى متسلحة بقيمها ومثلها تشق طريقها بين الأمم . لم يكن يوسف ادريس في كل هذه الأعمال التي عرضنا لها أحادي النظرة أو متحمسا شوفينيا لصورة الذات ضد صورة الآخر بل كان دائما ومن خلال ما يشبه الجدل والصراع يطرح القضية ونقيضها ، أملا في الوصول الى مركب النقيضين الذي يمكن أن يكون اذا تحقق — فربما رائعا — يجمع ما بين قيم الانسان الاخلاقية ومنجزاته الحضارة .

الهوامش

(١) شاكر عبد الحميد . صورة الذات وصورة الآخر فى آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، الروائية ، مجلة الثقافة الجديدة ، العدد الحادى عشر ، يوليو ١٩٨٦ ، ص ٨ .

(٢) يوسف ادريس ، السيدة فيينا ، ضمن مجموعة العسكرى الاسود ، القاهرة . دار المعرفة ، ١٩٦٢ .

(٣) يوسف ادريس ، رجال وثيران ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٤ .

(٤) يوسف ادريس ، نيويورك ٨٠ ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ .

(٥) اعترف بالفضل للصديق الشاعر عبد المنعم رمضان الذى اوحى لى بفكرة هذه الدراسة خلال مناقشاتى معه وخاصة ما يتعلق منها بفكرة صورة الآخر ، كما اعترف بالفضل للناقد المعروف الدكتور صبرى حافظ على تشجيعه لى على كتابة هذه الدراسة .

(٦) Piaget, J. & Inhelders, B. The Psychology of The Child, New York : Basic Books, 1969, p. 196.

صورة الذات وصورة الآخر

في آخر أعمال

يحيى الطاهر عبد الله

الروائية

يقصد بصورة الذات ادراك الشخص لهويته الخاصة المتميزة سلبا أو ايجابا عن غيره من الناس ، وكذلك ما يرتبط بهذه الهوية أو الذاتية من خصائص جسمية ونفسية تشتمل على الذكريات والأفكار والمشاعر التي تتصف بقدر كبير من الثبات والاستمرار عبر مدى متسع من حياة الفرد ، وتنقسم صورة الذات الى صورة واقعية أى ما يرى الشخص نفسه عليه فى الواقع فعلا ، ثم الى صورة مثالية وهى ما يطمح الشخص فى أن يكونه ، كما يمكن النظر الى صورة الذات أيضا من خلال منظور داخلى ، أى الطريقة التى ترى بها أنفسنا (فى الداخل) فعلا ، وكذلك من منظور خارجى أى الطريقة التى نعرض بها أنفسنا على الآخرين وفقا للطريقة التى يراها بها الآخرون والتى نرغب فى ترسيخها فى أذهانهم عنا ، أما الذات الخاصة الداخلية فهى ما نرى أنفسنا عليه فعلا دونما حاجة لارتداء الأقنعة التى تكون أقرب الى عالم الخارج الاجتماعى منها الى عالم الداخل النفسى الشخصى ، هذه مسلمة أولى نبدأ بها الدراسة الحالية، المسلمة الثانية هى أن اسسكافى المودة : الشخصية المحورية فى رواية تصاوير من « التراب والماء والشمس » هو شخصية فريدة فى الأدب المصرى المعاصر ، أبدعها يحيى الطاهر عبد الله أولا فى « أنا وهى وزهور العالم » ، ثم بعد ذلك فى التصاوير « هذه الشخصية أقرب ما تكون الى الى نماذج شخصيات الشطار والعيارين الذين يحتالون على الحياة ويستغلون مواهبهم وقدراتهم العقلية واللغوية فى الوصول الى أهدافهم بأقصر الطرق ، انه نموذج مضخم مما يسبى عادة بالفهلوى ، انه فهلوى ولكنه أيضا صاحب فلسفة خاصة ، انه شديد الذكاء والحيوية لكنه يستخدم ذكائه وحيويته فى الايقاع بالآخرين وفى الحصول على ما يريد دون مجهود كبير ، ان أقرب وصف لهذه الشخصية هو أنها « طاقة مبددة » أو « طاقة منسربة » أو « قوة غير موجهة أو سيئة التوجيه » ، انه ناظم على الواقع خارج عليه لكنه يعيش فى أعماقه وفى الدرك الأسفل من هذا العمق ويفهم كل خباياه وظواهره ، انه فقير وشديد الكرم والنبل فى نفس الوقت ، محتال لكنه ليس بالشرير ، وحتى الشر الظاهرى الذى

يقوم به تقف وراءه دائما دوافع خيرة ، لديه فلسفة خاصة للكون والحياة والواقع ، فلسفة بسيطة دون شك لكنها شديدة التماسك ، شديد السخرية من الكون والواقع والناس ومن نفسه قبل كل شيء ، والسخرية هي احدى الميكانزمات أو الوسائل الدفاعية التي يستعين بها على الحياة ويبكى عليها من أجل اعطاء بعض المعنى لما يكابده ، العالم لديه ثابت رغم ما به من تغيرات هائلة ، ورغم ادراكه لهذا التغير أيضا ، فالتغير الذي يحدث لأبطاله ولا يناله بل يحدث في الخارج ، يرفع الناس ويخفضهم أما هو فيظل كما هو لا يتأثر وان تأثر فمن خلال زيادة سوء الحال وخيبة الآمال ، ليست لديه طموحات كبرى في الواقع الخارجى لكنه فى داخله يضج بالطموحات والأحلام والأشواق التى بلا نهاية لكنه حين يستعرض حياته يكتشف عبث الحلم ولا جدوى الطموحات ، عالمه الداخلى شديد الخصوبة وعالمه الخارجى شديد الاجداب ، يبكى ويضحك فى نفس الوقت ولديه ذلك الشعور المزدوج بثنائية العالم دون صراع وبشبات هذا العالم رغم تغيره ، نماذج تقابلها كثيرا فى الواقع وتقابلها قليلا فى الأدب ، ولا أعرف منها فى حدود ما قرأت الا اسكافى المودة عند يحيى الطاهر عبد الله وكذلك الشيخ حسنى صائد العميان فى « مالك الحزين » لابراهيم أصلان بالطبع أنا لا أقصد شخصية المحتال بشكل عام ، فالأدب البوليسى يضج بها ومنها ولكنى أعنى ذلك الانسان البسيط الذكى الطيب وان تظاهر بالشر أو القسوة الممتلئ بالأحلام والشعاع بالظلم وقلة الحيلة الذى لديه فلسفة للحياة وطريقة معينة شبه متماسكة يفهم بها هذه الحياة ويبرز بها الواقع ، هذا النمط شديد القرب من الشخصية المصرية التى حاول يحيى الطاهر كثيرا أن يقترب منها ويصورها ونجح فى ذلك الى حد كبير ، والصفات والخصائص التى سبق لى ذكرها الآن مستخلصه بناء على قراءتى لروايته الأخيرة « تصاوير » ونقوم بتفصيل القراءة فيما يلى ، بالطبع من الصعب فصل عناصر الصورة التى يرى الشخص نفسه عليها وعناصر الصورة التى يرى الشخص العالم والآخرين عليها ولكننا سنحاول فيما يلى تحديد بعض عناصر صورة الذات التى يرى الاسكافى نفسه عليها ثم نتحدث عن رؤيته للعالم والآخرين :

أولا : صورة الذات :

تتكون صورة الذات لدى اسكافى المودة من العناصر أو المكونات الثلاثة التالية على الأقل :

١ - الاحتيال ضرورة من ضروريات حياته :

يقول اسكافى المودة معبرا عن وجهة نظره ورؤيته لنفسه داخل منظور حياته الخاصة والعامة « الدنيا بنت الحيلة .. ومثل ان لم يتحایل على المروق من خرم الأبرة مات ميتة الكلب الجربان » ويقول أيضا « أنا محتال زاعب فى العيش » ، ان الاسكافى تتصارع دوافع الاقدام واحجام ، الاقدام حبا فى الحياة والانحجام خوفا من الفشل وضيق ذات اليد والتصور والحاجة وعدم التمكن من اشباع الاحتياجات ، انه يتحایل من أجل أن يعيش ومن أجل أن يشبع بعض النزوات الصغيرة ، انه يحتال حتى على أقرب الناس اليه ، يحتال على أصدقائه وأهله ونفسه أيضا ان لم يجد أحدا يحتال عليه ، انه يحتال على نفسه خياليا ويقنعها بعالم من الوهم يضخمه ويعيش فيه أحيانا حين لا يجد اشباعا لنوافعه فى الواقع ، انه يمتد بمسار احتياله أيضا الى محاولة حل مشاكل الآخرين وانقاذهم من مصائبهم ، لكن هذا الحل يكون دون شك من خلال توريط بعض الناس فى مصائب لهم أيضا ، انه يحل المشكلة بمشكلة ويخرج من كارثة بكارثة أخرى ، انه يحتال على صديقه رجب الفقير مثله ويستولى على جهاز التسجيل الوحيد الخاص به لينبعه الى « مخالى » صاحب الخمار كي ينقله صديقه قاسم من ورطته ، ثم بعد أن أكلوا وشربوا ثلاثتهم (الاسكافى ورجب وقاسم) بثمن الجهاز يحتال الاسكافى على مخالى أيضا لاعادة الجهاز الى رجب ، وحياة الاسكافى تدور كلها فى هذا النسق المخلق ، شعور بالأزمة ثم ورطة ناجمة عن الاحتيال ، ثم محاولة للخروج من الورطة ثم بعد الخروج من الورطة التى سببها فعل الاحتيال يحدث مرة أخرى شعور بالأزمة ناجم عن الحاجة الى المال الذى لا يتم الحصول عليه الا بالاحتيال ، وقيمة العمل مفقودة ومهدرة ولا تلوح فى أفق الشخصية الا أحيانا كومضات الحلم تضى سريعا سريعا ، يؤمن الاسكافى بفائدة الكلام أحيانا وبفائدة الفعل أحيانا أخرى ، لكن الفعل فى رأيه ليس هو الفعل الايجابى البناء ، بل الفعل الاحتيالى الماكر المحائل المراوغ ، يقول لنفسه بعد أن فقد صديقه قاسم عينه « ما قيمة اللسان فى يوم بلاء مثل هذا ؟ اسكافى المودة أيضا بلسان أوقعه فى ضيق ونجاة من مهالك ، الا أن اللسان لا يعرف الا الكلام والكلام لا يفك عقدة ولا يربط عقدة فى حال كحال قاسم ، فى حال كحال قاسم الفعل الواجب .. الفعل قرص .. ولا أحد فى أمان من مكر الدنيا » ومفهوم الفعل كما يتضح بعد ذلك فى الرواية فى رأى الاسكافى هو ضرورة الحصول على المال بطريق الاحتيال من أجل رفع الضيق والحزن عن نفس صاحبه قاسم ، انه يقول لصاحبه « قاسم .. يا صاحبي .. تعال » ويقول لنفسه « سقت نفسك الى مازق يا ولد ، فأنت مفلس ، لكن لا زين ولا شين ، ما دامت الخمرة سترفع الحزن عن نفس الصاحب ولقاسم بلديات يكسبون ويشربون ، لو كانوا

هناك بالخمارة سينا دون ، هات خمرة ربا مخالي لقاسم والاسكافي « وفي هذا نجائي من كل ضيق » وهذا هو العالم الذي يدور فيه الاسكافي المودة ويقبع ويتحرك ، وهذا هو الطريق الذي أثبت فاعليته بالنسبة له ، فالفعل يعنى الاحتياال ، والنشاط يعنى المزاوغة وهدف الحياة هو معاقرة تثبيت العجان وتناول الطعام ورفع الهم والكرب عن كاهل الرفاق والأحباب وقرب نهاية الرواية يقابل الاسكافي شخصية أخرى وجدها أقرب الناس إليه ، انها شخصية فتح الله الذي يتحدث لغة رمزية ملغزة خاصة هي لغة اللصوص مع رجب ويقول للاسكافي حين أساء فهمه في البداية « الم تفهم قصدي ، أنا لعب باليسدين وأزوغ بالقدمين ، أنا خطاف » هذه الشخصية لها أيضا فلسفتها الخاصة للأمور والأشياء ومثلها مثل الاسكافي وتكاد تكون الوجه الآخر الخارجى له ، ففتح الله أكثر انبساطية وانفتاحا على العالم الخارجى من الاسكافي الذي هو أكثر انطوائية وانكبابا على العالم الباطنى وان تظاهر بالانفتاح على العالمين والآخرين والاهتمام بمشاكلهم ، ويقسم فتح الله للاسكافي قائلا « في حياتى الم أسرق من محتاج » ويحدثه عن الفرق في التأثير والتجريم والتحريم بين الخمر والحشيش والبيرة ، ويتحدث حديث العالم ببواطن الأمور عن تأثيرات هذه الأصناف على الادراك البصرى والذاكرة والخيال والوعى والصحة الجسدية ويقول للاسكافي في لحظة صفاء « بيتى وبيتك .. أصابع اليد الواحدة غير متساوية والناس مختلفون في الشكل والمزاج .. والخمرة محرمة بأمر الله وكلام النبي ، أما الحشيش فمكروه ، والمشايخ وأهل الطرق يشربونه .. الحشيش يجعل النور نورين والخوف خوفين ، ومن هنا فالخشاش حريص على الدوام يرى موضع قدمه » ويجيب عليه الاسكافي بشكل يدل على حبه له ورويته الخاصة أيضا « أنت تتكلم بالحكمة وصداقة رجل مثلك كنز لا يفنى والناس أجراء فيما يحبون ويكرهون والعبد غائب ان احتاج الانسان أشياء موفورة وعجز عن نيلها .. من سرق وهو محتاج لا حساب عليه ، أما السجون فمملوءة بالمظالم » هذا الحوار وغيره من الحوارات التي دارت بين الاسكافي وفتح الله يكشف عن نمطين خاصين من شخصيات الشطار والعيارين أو المحتالين والمفاهرين أصحاب الفلسفات الخاصة في الحياة ، الأول (الاسكافي) انطوائى رغم تظاهره بالانبساطية والانفتاح على العالم ، والثانى (فتح الله) انبساطى ومتجه للخارج ولا يتظاهر بعكس ما يبطن ، الأول والثانى يبذلان نفسيهما من أجل الآخرين ، لكن الأول يتحدث كثيرا عن تضحياته من أجل أصدقائه ونكران وجود هؤلاء الأصدقاء معه ، أما الثانى فيبذل ويمنح كل ما معه لأصدقائه ولا يتحدث أبدا عما فعله لهم ومن أجلهم ولا يعير مسألة الجحود والنكران أدنى اهتمام وكأنها بالنسبة له هي طبيعة الحياة وقانونها لسائد ، الأول يجتال على أقرب الناس

اليه والثانى لا ييحتال أبدا على أصدقائه بل يسرق ويخطف من أجلهم ويساعدهم بقدر ما يستطيع ، الأول غسرق في الخبر والثانى ضاع مع الحشيش والنمط السائد من التفكير لدى كليهما هو نمط دائرى مغلق فحواه أن الظلم قائم والاحتياى واجب ، وأنه لا فكاك من الفقر والظلم فى نظر الاسكافى الا بسلوك الاحتياى (الذى يقوم صاحبه باظهار غير ما يبطن) ، وفى نظر الاسكافى الا من خلال المغامرة (التى هى اظهار لما هو فى الباطن بشكل صريح ومباشر وسافر) لكنها المغامرة السلبية أيضا وليست المغامرة الايجابية الفعالة ، انها مغامرة الخطف والسرقة التى هى أيضا احتياى لكنه أكثر مباشرة وأشد عنفا ، انه الرؤية الخاصة للعالم التى تقف وراءها قناعات الاحتياى لدى الاسكافى وفتح الله هى رؤية دائرية ثابتة مستمرة تسير من خلال شكل متسلسل يبدو منطقيا لدى صاحبه الذى يضع العلاقات بين المقدمات والنتائج بشكل متجمد ، ويبدو صاحب الرؤية راصدا لواقع شديد التغير أما هو فيظل فى مكانه شديد الجمود والثبات ، ولا يخرج من هذا المكان الا ليحتال ويخطف ثم يعود ، وتظل أهداف الاسكافى وفتح الله واحدة ، بسيطة ومتواضعة وإن اختلفت مسالك الفعل أو اختلفت الشدات الموجهة نحو الأهداف ، وعناصر الرؤية الخاصة للعالم لدى اسكافى المودة تحتاج منا الى تفصيلها فى نقطة مستقلة .

٢ - الرؤية الثنائية الدائرية للعالم :

الرؤية الخاصة للعالم لدى اسكافى المودة ومن ثم لنفسه داخل هذا العالم هى رؤية منشطرة بشكل ثنائى ومنقسمة بشكل متضاد ومتناقض ، لكن دون تفاعل أو صراع بين المتناقضات ، فالرؤية الخاصة هنا تقوم على أساس ادراك التناقض وليس تصعيده ، فالعالم منقسم الى قسمين وكل قسم لا يصطدم بالآخر أو يتفاعل معه بل يظل ينور فى مجاله الخاص ودائرتة الخاص ويتم تكيده وترسيخه وتثبيتته بمعزل عن الآخر ، ومن ثم يظل كل قسم من الأقسام الثنائية للعالم منعزلا عن القسم الآخر مبتعدا عنه وتظل الفجوة بينهما قائمة ، العالم منقسم فى رأى الاسكافى الى أبيض وأسود وإلى غالب ومغلوب والفروق بين الفئات هى فروق فى الكيف وليس فى الكم ، وحتى عالم الطيور منقسم الى طيور تطير فى السماء وطيور تزحف على الأرض يقول اسكافى المودة لقاسم « اليوم كلمت الحيطان وكلمت الهواء وكلمت نفسى وقلبت الكون كل يوم يمر على ابن آدم يعلمه حاجات ، الأرض ظلومة يا قاسم ... ظلمتنا وظلمت معنا البغل والحمار والكلب والطيور ... حتى الطير فى الدنيا مقسوم يا قاسم ... طير مشرد فى السماء وطيور على الأرض يمسك ويذبح ... وهكذا حالنا ... العالى فى العالى يرانا من شبابه دون الأرض فوق

التراب ، بالقرب من جامع عمرو في عراك مع الكلب والبغل والفار والحمار
والقطة والحصان والخشيرة الضاربة وحولها القبور مفتوحة بشواهد ، وفي
الأبيض كل الألوان يا قاسم . . والأسود هو الأسود ، والدنيا غالب
ومغلوب ، الدنيا مشطورة يا قاسم ، الكبار مع الكبار والصغار مع الصغار
في لعبة الغالب والمغلوب .

ان هذه الرؤية الثنائية الدائرية الأبدية للعالم هي رؤية أقرب الى
الثبات والاستمرار في نظر اسكافي المودة ويبدو العالم كما لو كان منذ
القدم هكذا ، أبيض وأسود وغالب ومغلوب ، رغم أن طبيعة العلاقة بين
الغالب والمغلوب لا تتحدد أبدا دون صراع ، ووعيه بهذا الانقسام حتى
في مملكة الطير والحيوان يكمن وراءه أيضا احساس جائم بالظلم الظاهر
في تميز بعض الطيور بالتحليق وحرمان طيور أخرى من هذه الميزة والحكم
عليها بأن تظل تزحف وتجرى مثلها مثل الاسكافي عاجزة على الأرض ،
والاسكافي لا يرجع هذا التمايز في عالم البشر الى مسائل فطرية
أو قدرية أو حتمية مسيطرة رغم ايمانه بأن ذلك أحد المحاور التي يستند
عليها الكون ، في عالم البشر يؤمن الاسكافي بأهمية المال الذي يشتري
الضماير والذمم ان الأبيض أبيض لأنه يمتص كل الألوان أي يستولي
عليها والأسود اسود لأنه لا يمتص أي لون غير لونه ولذلك فهو لا يمتلك
أي شيء ، وتميز الأبيض يجعله هو الغالب المتصف بكل الصفات الحسنة
فهو لون الحياة والنهار والبراءة والصدق والملائكة والجمال أما عجز
الأسود فيجعله هو المغلوب التابع هناك في المقابر حيث الشواهد والموت
والغيوبة والظلام والكذب والشياطين والرعب، يظل الأبيض مشعا مضيئا
فهل يتحول الأسود الى لون آخر أكثر قبولا ؟ يجيب الاسكافي اجابة
قاطعة بأن ذلك لم يحدث ولن يحدث لأن الظلم كامن خلف كل شيء والقهر
واضح أمام كل شيء ، هذا الاحساس بالظلم والقهر ألقي بثقله وكأبته على
حياة الاسكافي ووجوده ، فجعله ينسحب من منطقة الفعل المباشر والعمل
الايجابي البناء المنتج الى منطقة المراوغة والمخائلة والاحتيايل والدوران
حول الامور للوصول الى أقرب نقطة دونما مجهود يذكر ، وقد جعله ذلك
ينسحب من مواجهة مثيرات ومنبهات الخارج الى الايغال في أوهام
وتهويمات الداخل ومن يقظة الوعي وانتباهه الى هروبه وشططه بفعل
الخمر وانسرابه في مسالك هامشية ملتوية أكدت لديه عقدة الاضطهاد
وساعدت على تضخيمها .

٣ - الوقوع في برائن الاضطهاد :

الفكرة المسيطرة على اسكافي المودة والناجمة عن شعوره بالظلم
الناجم عن الانقسام الثنائي الدائري للعالم هي أنه بلا نصيب في الحياة ،

لا يمتلك شيئاً ، وليست لديه امتيازات أو مكاسب ، عاش حياة القرد
مكتشوف العورة طعامه تافه ورخيص بلا طعم وكل من عرفهن من النساء
كن على شاكلته ، خيالات من قش كما عبر عن ذلك بنفس الكلمات في
مجموعة صور سابقة موجودة في مجموعة « أنا وهي وزهور العالم » ، ان
الشعور بالانسحاق والامتهان والضياع والكآبة وتوأطوء العالم وترصد
الموت والآخر للاسكافي في كل سكناته وحركاته واستمرار ذلك حتى
في مرحلة ما بعد الموت نجده أيضاً معبّراً عنه في مقاطع كثيرة من رواية
« تصاوير » ، يجلس الاسكافي ذات مرة على حائط متهدم بنى للاستفادة
منه في الزمن الفاصل بين حرب ٦٧ وحرب ٧٣ شاعراً باضطهاد والعالم
وقلة حظه من الحياة ، يجلس على حائط متهدم ويكلم نفسه الغائبة المتهدمة
قائلاً « تنقش الليالي والنهارات وتغور وأغوار أنا بعد عمرى الشقى الى
حفرة مظلمة وتأكلنى الديدان ويسيل من فمى وأنفى وأذنى صديد وقيح
ثم يحضر اسرافيل وميكائيل ويبد كل منهما مرزبة ويشبعان الاسكافي
ضرباً لأنه شرب الحمر الحرام وفعل الاثم وخالف ربه » يهرب الاسكافي
من واقعه الذى أحبطه ويستعرض أيامه ولياليه وهي تمر ثقيلة مريرة
مكررة فلا يجد فيها ما يبعث على الابتهاج ، ويعود بذاكرته الى الماضى
فيبتئس ويشرب بخياله الى المستقبل وما بعد المستقبل فيرتعب ، تدور
برأسه خيالات الذعر وأوهام العذاب وتسيطر على نفسه هواجس وهذات
المحاصرة والمطاردة والاضطهاد ، يرغب فى أن تنفتح الأرض وتبتلعه ،
يبالغ فى تعذيب نفسه والتهوين من شأنها دون هوادة ، انها ماسوشية
دون أى لذة ، بل عذاب مضاعف وألم متكرر بلا حدود ، يهرب الاسكافي
من الحاضر الى الماضى ومن الماضى الى المستقبل ومن المستقبل الى الماضى
ولكن لا فكاك ولا مجير ، يعود الى الحاضر ، الواقع ، الآن ، ها هنا ، فتكون
الكارثة الكبرى ، الحصار محكم والقبضة الاضطهادية الحديدية تحكم
الخناق وتكتم الأنفاس « هنا عاد الاسكافي الخائف من يوم الآخرة الى
دنياء فلم يجد غير أم البنات مبتورة الثديين ، تلك التى تنام من الغروب
للضحى وأطفالها الذكور يموتون ، فهاج قلبه الجسور وركل الهواء
وسمع صراخ أم بناته فلم يهتم ما دام الناس لا يسمعون صراخها
وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده يدير أمره بمفرده ، فلا صاحب
للفقر مثله فى بلد مثل هذا » ان اسكافي المودة يتغلب عليه أثناء كل ذلك
شعور حاد وجائم ومسيطر بالفقد وضياع الأشياء والذات والأحلام وأن
ما يحلم به غير موجود وما يريد الهروب منه موجود ومتفاقم ، ان ما يريد
ينأى بجانبه عنه ويتعد ويوغل فى الغياب ، وما يريد أن يتعد ويزول
ينحصر ويحاصره ويتربص به ويضغط عليه ليلاً ونهاراً ، ان هذه الفكرة
تنمو فى عقله وتتضخم لتشمل كل مكونات العالم حتى الأصدقاء ، وهذا
المكون (أى الصديق) الذى أحبه الاسكافي أكثر من نفسه ، يقع فى منطقة

صورة الآخر أكثر من صورة الذات ويحتاج منا الى تفصيله في النقطة التالية .

ثانيا : صورة الآخر :

صورة الآخر هي مجموعة الصفات والخصائص التي ينسبها الشخص بشكل ثابت ومستمر الى الآخرين ، وهذه الصورة تكون مسئولة الى حد كبير عن علاقاته معهم ونظرته أيضا الى نفسه في ضوء هذه العلاقات ، وتنقسم صورة الآخر في الرواية الى قسمين أساسيين هما :

١ - الآخر القريب : صورة الجحود والنكران :

ان اسكافي المودة رغم انسحاقه وشعوره بالزوال وتباعد كل الأشياء عنه واغترابه في العالم وفقدانه السيطرة على قواه وقدراته وامكانياته يمتد بنفسه وأفكاره ومشاعره بقدر ما يستطيع الى الآخرين وعلى الآخرين ، وهو يعي جيدا تلك الحالة السائدة في المجتمع والسيطرة على الناس الخاصة بهيمنة البرود الانفعالي وتقطع أواصر الصلات الحميمة والظهور الجارف للانعزال والتفكك بين البشر ، ان الاحساس الخاص لدى الاسكافي بتسرب كل الأشياء من يده وهروبها الى منطقة الفقد والضيق وعدم الامتلاك يمتد ليشمل أصحابه وأصدقائه أيضا كما قلنا فيحاول أن يبحث عنهم ويستعيدهم ، فمن خلالهم يحاول أن يستعيد نفسه التي فقدوها أيضا ، انه يريد أن يتواصل معهم فيبذل نفسه من أجلهم ، يحتال من أجل أن يرفع الهم والحزن عنهم ، يعرض حياته للخطر ، لكنهم عند الضرورة : لا أحد ، وفي لحظة أفاقه شديدة التكثيف يعبر الاسكافي عن حبه لأصدقائه وفي نفس الوقت حزنه لابتعادهم عنه يقول من أجل أصحابي فعلت ما فعلت ولم يسأل عني أحد وهم هناك بخمارة مخالي ، وكأنني ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عرفوني في السوق والطريق وفيا محبا لهم وللخمرة .. تلك طباع أولاد آدم بمصر في زمن كزمننا يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبني بنته التي تحاكي القمر لعجوز هالك لا ينطق قناة ملعون أبوك يا زمن وملعون أبوكم يا ناس وملعون كل صاحب يتخلى عن صاحبه في يوم ضيق » . ان اسكافي المودة يؤكد دائما أن الناس بالناس وأن الناس للناس والصاحب لصاحبه لكنه في نفس الوقت يفتقد ما يدعم لديه هذه القاعات ويبعد دائما ما ينفيا ويترك في نفسه الحزن والآسى ويجعله دائما وحيدا ضائعا صارخا في الفوايح الإلهائي « عشت معي يومين يا قاسم .. كنا لا نفترق .. وأنت اليوم بينت ونجب .. أنت خسيس يا قاسم .. لم تسأل عني يا واطي .. »

ان العالم يناسب الاسكافي العدا ويتربص به وأصحابه يتخلون عنه والدنيا تدير له ظهرها فيحاول خلق عالمه الخاص من خلال الخمر يبحث من خلالها عما يفتقده في دنيا الصحر والانتباه والعالم المليء بالخونة والأشرار وناكري الجميل والجاحدين يمتد بطبقاته الى ما وراء طبقة الأقارب والأصدقاء ، انه يشتمل أيضا على الغرباء .

٢ - الآخر البعيد : صورة الاستغلال :

صورة الآخر البعيد تمثلها في الرواية شخصية مخالي التي ينسب لها الاسكافي كل الصفات السيئة ويحتال عليها ويحاول ايقاعها في شر أعمالها ، ويشعر أيضا في نفس الوقت باليأس أمامها وبتفوقها عليه وبامتلاكها لأشياء يفتقدها ويطمح اليها ، وانه لا وسيلة للتغلب على ذلك الآخر والحصول على ما معه الا بالحيلة والمكر المستتر ، ان مخالي اليوناني رمز العالم البعيد هو الشخص الذي ينسب اليه الاسكافي كل عيوب وشرور العالم وفي نفس الوقت لا يستطيع أن يمنع نفسه من الانبهار به لانه يستطيع شراء أى شيء وفعل أى شيء ، وفي أحلام يقظته وفي حالة غيبته يخاطب الاسكافي مخالي قائلا « دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا ابن الكارة .. وأنا لا يطيب لي عيش بغير خمر .. جاوبني يا يوناني يا خوان يا خواجا يا ذيل الكلب يا أكل لحم الخنزير ، نسيت السنوات يا مخالي .. لا وفاء في بلادكم لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سامزق جلدك وأفرى بدنك وألوك عرضك وأقول مخالي لا ينام مع زوجته تنام مع الغير من شبان بلادها .. الكن لا .. هذا كلام يهد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعرة في رأس الخواجات ان اسكافي المودة يصف مخالي عندما منعه من شرب الخمر في خمارته بعد احتياله عليه بمجموعة من الأوصاف تدل على الصورة الخاصة للآخر البعيد الغريب الغربي في ذهن الاسكافي الشرقي ، فلا وفاء في بلاده ولا صاحب له وخائن وزوجته خائنة وذيل كلب وأكل لحم خنزير الى آخر هذه الصفات ثم يتوعده أيضا بأشياء لا يستطيع تنفيذ أي منها في الواقع وهي تمزيق الجلد وفرضي البدن والتشهير بالسمعة ، ثم يكتشف أن ذلك كله لن يفيد ولن يحرك له ساكنا ، فيعود الاسكافي الى ذاته يتحدث معها وعنهما ، ان الانا تقف هنا في مواجهة الآخر تناسبه العدا لكن هذا الوقف هو وقوف خيالي تصوري ينبعث في منطقة أحلام اليقظة وفي قلب تهويمات عدائية مدمرة للآخر لا تخرج أبدا الى منطقة مواجهة الآخر بل تهرب منه وتتحايل عليه وتنكمش أمامه ، وخلال كل مواجهات الاسكافي التصورية التوهمية مع مخالي ينكشف لنا ذلك الوعي القانوني الخاص لأي اسكافي المودة ، فهو يعرف عقوبة التستر على المجرم وشراء أشياء مسروقة واخفائها ويعرف أيضا عقوبة الامتناع عن البيع وغير ذلك من السلوكيات المجرمة والقوانين المصاحبة لها ويقول لمخالي في نوبة من

نوبات تزايد الرغبات الانتقامية التصوية « رقتك في يدي يا مخالي ،
السيجارة سلعة والخمرة سلعة ، البقال يائع وأنت يا مخالي يائع ، ومن
لا يبيع لمن يريد أن يشتري حتى لو كان اسكافيا ، يسفل السجن ويدفع
المال غرامة ، والحكومة صاحبه ولها رجال في كل مكان ، اسمعنى يا مخالي
ولن يأخذنى أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية » .

~~~~~

ان هذا الوعي القانوني لدى الاسكافي وكذلك وعيه بقوانين التبادل  
والتجارة لا يستخدم من أجل أهداف عامة بل من أجل أهداف خاصة ،  
ولا ينفذه على نفسه بل على غيره وليس من أجل غايات سامية بل مطامح  
شديدة التواضع ضيقة النطاق، وليس في الواقع بل في الخيال والوهم ،  
وان كان الاسكافي قد استفاد بمعرفته القانونية هذه ذات مرة حين لوح  
لمخالي بإمكانية استخدامه لها فعلا واستطاع من خلال هذا التلويح أن  
يستعيد لرجب جهاز تسجيله وأيضا أن يعود مرة أخرى الى خماره مخالي  
كى يواصل مسيرة الغياب مع أصدقائه نوجز ما سبق فنقول ان صورة  
الذات لدى اسكافي المودة هي صورة عناصرها البارزة تتكون من الاحساس  
بأهمية الاحتيال وفاعليته كوسيلة للاستمرار فى الحياة وأن الذات  
بلا حول ولا قوة وانها تفتقد كل شيء ولا تمتلك أى شيء وأن كل الأشياء  
تنأى عنها وتبتعد ، وأنه قد حكم عليها بالفقر والاحباط والظلم والهوان ،  
فالعالم منقسم الى قسمين متفاوتين بشكل ثابت والهوة تزداد بين القسمين  
لكنها أبدا لا تضيق ، ورموز العالم القريبة أى الأصدقاء تبتعد وتتنكر  
وتجحد ، أما رموزه البعيدة فتستغل وتوقع وتمتص كل دماء الحياة ،  
ليست هناك بارقة من الأمل ، وكل ما يشرق ويضيء أحيانا يكون بمثابة  
الوهم والسراب .

ان صورة الذات وكذلك صورة الآخر فى هذه الرواية تبرز بداخلهما  
ملامح وعناصر شديدة القتامة شديدة الاظلام .

صورة الذات وصورة الآخر

- في رواية «حكايات المندش»
- لـ «أحمد الشيخ»





« حكايات المندس » هي الجزء الثالث من خماسية « الناس في كفر  
عسكر » التي يكتبها أحمد المديح عملاً متميزاً عن القرية المصرية في  
التصنيف الثاني من القرن العشرين .

الأجزاء التي صدرت من هذه الخماسية هي « الناس في كفر  
عسكر » و « حكاية شوق » ثم « حكايات المندس » وهذه الأجزاء يمكن  
قراءتها باعتبارها أعمالاً مستقلة ، كما يمكن أن تقرأ باعتبارها تمثل  
خطقات متصلة من عمل روائي واحد كبير ومتميز فهناك مثلاً شخصيات  
تقام على أكتافها عبء أحد الأجزاء « شخصية شوق » في « حكاية شوق »  
مثلاً نجدما تظهر بشكل هامشي أو جزئي في عمل آخر ( شخصية شوق  
في حكايات المندس مثلاً ) وهكذا .

المدنية تعنى تعدد الألوان والملابس والأمزجة ، وهي تعنى أيضاً  
التنوع في الوحدة ، فمن بين مجموعة الألوان - الأقمشة - الصبغات -  
البشر ... الخ تصبح المدنية هي الحالة الباردة أو الظاهرة أو المتجلية  
بفعل قوة ما خفية تجمع بين هذا المتناثر كله في وحدة واحدة .

المدنية حالة خاصة بالبلدة ، أو الكفر ، الذي تدور بين جنباته  
الرواية ، وهي حالة خاصة بـ « حسنين » المندس الشخصية المحورية  
فيها ، وهي أيضاً حالة خاصة بالرواية ذاتها التي تجمع بين دفتيها كل  
هذه الشخصيات المتناثرة والمتنوعة ، ولكنها المرتبطة في نفس الوقت ،  
برباط خفي ما يجمع بينها .

يصعب أن نتحدث عن كل محاور هذه الرواية المتميزة ، ونكتفي  
باختيار محور واحد وهو : صورة الذات وصورة الآخر ، كي نتحدث عنه  
ببعض التفصيل .

## صورة الذات وصورة الآخر :

صورة الذات هي مجموعة الخصائص أو الصفات التي تنسبها إحدى الشخصيات لنفسها وتراها مصاحبة لها ومستمرة معها . أما صورة الآخر فهي مجموعة الصفات والخصائص التي تنسبها الذات للآخر ، والجدد بالذكر أن الذات قد تكون ذاتاً فردية خاصة بشخص واحد لا غير وقد تكون ذاتاً جماعية خاصة بجماعة لها أولاً أو أمة مثلاً وكذلك الحال بالنسبة لصورة الآخر قد تكون خاصة بفرد أو بجماعة أو شعب أو أمة .

ونتحدث أولاً عن صورة الذات الفردية كما عبر عنها « حسنين المندلس »

الشخصية المحورية في هذه الرواية .

### أولاً : صورة الذات الفردية :

وهي تظهر في الجالات التي يظهر فيها الضمير « أنا » على نحو مباشر أو غير مباشر أهم خصائص صورة الذات الفردية كما تكشف عنها الصفات المباشرة أو غير المباشرة التي ينسبها حسنين المندلس لنفسه هي :

١ - تنوع الاهتمامات والامكانيات دون الوصول إلى مرتبة التمكن من أي منها :

فالمندلس هو بخلاق القشرية وغداؤى بجراحها وهو طبال الكفر وزماره ، ونداب الموتى ، والمغدورين . . . ويحافظ نصف القرآن . . وهكذا فإن صورة المندلس هنا هي صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي عبر عنها المثل الشعبي القائل « سبع صنائع والبخت ضائع » .

٢ - الميل إلى التقليد والمحاكاة والسخرية :

فهو قادم على تقليد أصوات أهالي القرية وطرائق مشيهم وطرائقهم في الإبتحة والنداء وغير ذلك من السلوكيات . . .

### ٣ - دقة الملاحظة :

فهو يعيش وسط الناس ويراقبهم ويظهر عيوبهم « يتفرج عليهم » ثم يفرجهم على أنفسهم . . .

### ٤ - المشاركة دون مشاركة :

فالمندلس له نصيب في كل ذئبة ، لكنه نصيب قليل « قليل مثل حظه في الحياة » وهو رغم الفقر وقلة الحيلة ( محسوبي حسابته ) لكن



احساس الآخرين به بشكل عام ضعيف وهامشي ومؤقت ، وعابر تدور داخل المندش دائما صراعات كثيرة بين البوح والكتمان ، بين الاحتفاظ بأسرار الرجال والنساء أو الكشف عنها ، المطلع على كل شيء ، والذي يشعر دوماً أن لسانه مفلوت يوشك أن يرميه دوماً في الهلاك لولا لجام العقل » وهو يعاني دوماً هذا الصراع لأن لديه دوماً رغبة في البوح ، وعندما يفشل في البوح لآخر ، لصديق أمين ، يبوح لنفسه بكل الأسرار ، فهو يقول مثلاً لنفسه انصح صاحبك من الصبح لحد الضحى . . وامسك لسانك تحتى لا يفلت مثل جواد تجامح بلا لجام ويقول الكلام الصريح ، الكلام الصريح يا مندش يكره فيك الأكابر ولا يحتمى الفقراء أو الطالعين على السلام . . يقول عن نفسه في أحد المواقف « وعدت العمدة مرة ولكن وعد اللسان شيء والقدرة على أسكاته شيء آخر » .

## ٥ - الاحساس بالفكاهة والخيال الأسود :

فالمندش سناخر دوماً من نفسه ومن الآخرين وهو لا يستطيع أحياناً أن يمنع نفسه من الضحك في مواقف تثير عادة البكاء ، من ذلك مثلاً ما حدث من ضحك هستيرى مفاجئ ومستمر انتابه خلال جنازة « رجل الأعور » حين تذكره وهو في مواقف عديدة خلال حياته وهو يوافق ويرجو ويتمنى . . الخ . ثم وجده الآن في هذه الحالة الختامية المروية .

## ٦ - الرومانسية :

فرغم ظروفه شديدة القسوة يقول المندش انه من الممكن أن « يعشق الرجل امرأة بسبب انتظام أسنانها وينسى أنها بربرية » .

## ٧ - الشعور الدائم بالفجز وقلة الحيلة :

فهو يصف نفسه كثيراً بأنه « الغلبان الحاوى فاعل الأفاعيل الذى لم ينتضر على من يعاديه مرة في عمره » وأنه « مجرد طبال ونداب ومناد وحافظ كلام فارغ أضحك به على العيال » .

وأنه أيضاً « القوال الذى يحتال كل يوم لكى تستمر الحياة » ولكى أحى نفسه من اكتمال الهزيمة ، بلا مسند حقيقى يسندنى . لا عزوة ولا أرض ولا دار عليها القيمة ، وأنه أيضاً يخشى مجاط بالأعداء المنظورين وغير المنظورين يعادينى فى الكفر فقري وقلة بختي والجهل الحاكم المتحكم فى مصائر الواعين .

## ٨ - الشعور بالظلم :

يشعر المندلس أنه متميز وأنه مختلف ، وأن لديه طاقات وامكانات ليست متوفرة لكثيرين لكنه يشعر أيضا بوجود « قسمة غير عادلة ورثناها دون أى اعتبار للقدرة » .

ويقول أيضا « نصيبى من الدنيا أن أكتفى بالنظر والسماع والقول » ، ويقول كذلك « لا زوج لى ولا خلفه ولا حتى حلم فى المستقبل » .

فالمندلس يعيش وسط الناس ، يلاحظهم ، ويتحدث معهم ، ويشتركهم مناسباتهم المختلفة وهو كثير السفر ، كثير المعرفة بالناس ، كثير القراءة ، ولو عن طريق سرقة الكتب ، راغب فى العلم والمعرفة ، راغب فى التواصل مع الآخرين ، يتمنى حب النساء ويتمنى أن يكون له ولد ، لكنه يشعر فى نفس الوقت أن الدنيا تتجاهله ومن ثم فهو يرد عليها بالمثل بأن يتجاهلها فيقول عن نفسه « تبارك جل شأنه أعطانى حس الفقراء الذى يخيب وزرع فى قلبى الجسارة فعرفت أن الدنيا برطوشة قديمة يسكنها التراب ويغطيها ، وأن الأكابر مناظر ، والسواقى تديرها المواشى وأن الشمس رغم قوتها وشدتها لا تقتل دود الأرض » ويقول أيضا « دفنت كل شىء فى مقبرة من صنعى ونسيت كل شىء ربما بعدها هان عندى أى شىء ، عشت على هواى ، ان كان لى هواى ، محبوسا باختياري فى حدود الكفر » .

## ٩ - ارتداء الأقنعة :

فالمندلس رغم علمه يتظاهر بالجهل ، ورغم معرفته يتظاهر بالبلاهة ورغم وعيه يتظاهر بغياب الوعي هو دائما يرتدى قناع الجهل ويقول عن نفسه « جهلى فى الكفر أكرم من معرفتى ، جهلى ، أو ما يبدو لهم أنه جهلى يعيشون بينهم » . وإذا ظهرت لهم معرفتى بالأشياء جرجرونى الى سكة المشاكل وعاصونى بالهباب ، ويقول أيضا « جهلى يعيشون ومعرفتى تهينونى وتقلل قيمتى » .

## ١٠ - السذاجة والميل الى التصديق :

فعندما وعدته البدوية ( وهيبة ) التى عشقها أنها ستعود مرة أخرى بعد أن خلعتة بحبها ظل ينتظرها طيلة حياته وطال انتظاره لها ولم ترجع أبدا .

## ١١ - الشعور بالوحدة والاغتراب :

يقول المهندس كثيرا عن نفسه « أنا وحيد » وهو رغم وجوده وسط الناس يشعر بأنه غريب عنهم فيقول عن نفسه « أنا الغريب المقطوع من شجرة الأموات » ويقول أيضا « لا حساب لي رغم ما يبدو لي في لحظات الانبساط أنني محسوب ومرغوب ومطلوب ، لكن في اللحظات الحاسمة أراني في هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام . كائن مقطوع اللسان بالفقر والعوز وعدم الاستناد الحقيقي الى أى شيء أو أحد ، وحدتى بعد كل هذا الزمان من السعى قاسية ، ربما يصيبني مرض فلا أبجد من يرعاني أو يحوطني بالعطف أو الاهتمام ، لا زوج ولا أولاد ولا مال ولا عزوة » .

ان صورة المهندس هنا هي أقرب ما تكون الى صورة الغريب كما عبر عنها « أبو حيان التوحيدي » حين قال في كتابه « الإشارات الالهية » واصفا الغريب بأنه « من ليس له نسب ، من ليس له في الحق نصيب » وأنه ان حضر كان غائبا ، وان غاب كان حاضرا ، الغريب ان رأيت لم تعرفه ، وان لم تراه لم تستغرقه ، وأنه « من ان أقبل لم يوسع له ، واذا أعرض لم يسأل عنه » . وان مرض لم يتفقد ، وأنه أيضا « من اذا ذكر الحق هجر ، واذا دعا الى الحق زجر » ويقول التوحيدي أيضا يا رحمتا للغريب طال سفره من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غير تقصير ، وعظم عناؤه من غير جدوى » .

## ١٢ - الشعور بالهامشية :

نتيجة للاحساس بالوحدة والغربة والاغتراب وعدم المشاركة ، وقللة الحيلة ، يزداد احساس المهندس بالهامشية « كيف دوختني الدنيا وحرمتني من القدرة على الرد كيف سلبتني كل الحقوق ووضعني في خانة الضعفاء والمحصورين ، وعلى أى أساس أخذت مني وأعطت لمن هم أقل وعيا واحساسا بالناس وتصاريف الأحوال ؟ مطرود أنا في كل مكان وان كنت موجود في كل الأماكن » وأيضا ما سبق ذكره في الفقرة السابقة « أراني في هامش الهامش أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ » : السخ » .

## ١٣ - الميل الى التلون وفقا لما تقتضيه المواقف :

المهندس عارف ويتظاهر بالجهل ، فاهم ويتظاهر بالعتة ، بعيد وقريب ، ومرتدى أقنعة ، وقد مر بموقف عنيف في حياته حينما حاول العملة استدراجه كي يشي بصديقه سيد أفندي عوف الذي كان المهندس



يجبه ، جلس مع نفسه وفكر وقال بأن « سلوك المرء يتوقف على فكرته عن نفسه وعن الآخرين » ( هذا كلام صرنيج عن أهمية فكرة صورة الذات وصورة الآخر حتى لدى المهندسين نفسه ) وقال بأن الإنسان يمكن أن يكذب من كثرة الخوف أو احتيالا للحصول على نتيجة دسيسة وأنه أيضا يمكنه « أن يساير أى واحد من أهل الكفر فى كلامه عن غيره ، كل واحد فى نفسه سلطان ويحق له أن يرى نفسه أفضل أو أقوى أو أضعف أو حتى أغنى من غيره أو أفقر » ثم استعرض المهندسين حالاته النفسية حينما يجد نفسه مضطرا للتعامل مع الناس « عندما أسمع فلان أن أساير وأدعم وأشجع وأهدى وأحيانا أضع على شعلة النار مزيدا من السيفرتوتة .. أشعلها نارا حامية وأنا عارف حدودها ومداهها وامكانياتها .. وفى أوقات أخرى أقوم بدور عسكرى المطافى حامل الخرطوم الكبير الطويل والماء يندفع بشدة لتخمد النيران فى أقصر وقت ، أقوم بذلك أحيانا ، كل وقت له أذان كما يقولون » .

#### ١٤ - الميل الى التفلسف والرؤية الكلية للواقع والحياة :

فالمهندس له آراء فى البشر وسلوكياتهم وشخصياتهم ، ولديه آراء حول الفقر والغنى وحول التغيرات التى تحدث فى المجتمع وحول الحبس أو السجن ، الذى « ليس هو مجرد جدران وحارس يمنعك من الخروج والدخول بحريتك » الحبس أنواع وأقسامها ذلك النوع من الشعور بضيق الدنيا حول النفر منا . ذلك الضيق الذى يسك كل السكك فى الوجه ، « كما يشعر المهندس بالغيط من هؤلاء البشر فى أماكن عديدة الذين عشوا أعمارهم عبيدا مع أن الحرية كانت فى متناول أيديهم ويقول « حتى لو كانوا أفقر الفقراء أو أعجز العجزة أو أضعف المحكومين ، فكل ذلك لا يمنعهم من أن يعيشوا أعمارهم أحرارا » .

#### ١٥ - الاحتيال :

يرى المهندس أنه فى مواجهة اعراض الدنيا وتجاهلها له وقلة حظه ، وشعوره بالفقر والعجز والاحباط على نحو دائم لا بد له من وسيلة يواجه بها هذا العالم القاسى ، وقد وجد أن أنسب الوسائل بالنسبة لمن كان فى مثل حالته هى الاحتيال ولذلك يقول عن نفسه « البهلول الناصح يحتال على الدنيا ويلعبه خلق الله ، يهرب منهم اذا كان الهرب ضرورة ويناديهم ان أفلح ، واذا انقلب الدنيا فلا مانع من أن ينقلب البهلول ويسبج مع التيار » .

## ١٦ - الازدواجية والانقسام :

البيهلول البيهلول : جسدني المندش : يمتقنهم مزدوج ومتعدد الشخصيات يحدث نفسه ويحاورها ويتحول الى من انسان او شيطان ، ملاك وانسان ، رجل وامرأة ، فاجرة ، طفل وكهل ، مملوك ومالك ، حاكم ومحكوم ، كلبا يحضر مع هذه الثنائيات أحيانا شخص ثالث لا ينبغي لأى من الطرفين على حساب شخص أكثر عقلا واتزاناً هو مركب النقيضين إذا استخدما مصطلحات هيجل . . .

## ١٧ - عالم بالطيران :

تكثر لدى المندش الأحلام التي يتحرك فيها بحرية طليقا في فضاء الكون ، يحلم بطيرانه وتحركه حراً هروباً من قيود الحياة والذات الكثيرة التي يرسف فيها يحلم بأن يحطم قيود الفقر والوحدة والشعور بتفاهة الحياة .

## ١٨ - الرغبة في التحول والتغير :

بدأت هذه التحولات حينما شارك المندش إبان وجوده في النوبة في عملية سرقة لبعض الآثار المصرية القديمة ، وتم القبض عليه وعقابته . وقد كانت هذه الحادثة بداية التحول في مشاعره الخاصة نحو الوطن . اكتشفت بمرور الأيام أنني كنت أعنى القلب ، لأننى وأنا واحد من أولاد البلد المسلوب كنت أسلبها وأخنلبنى من الشطار . كذلك كانت خبرات القراءة والاطلاع على الكتب والتعامل مع المثقفين في القاهرة من أسباب حدوث تغيرات كثيرة في طرائق فهم وشعور وسلوكيات المندش . وأنا قرأت بعض هذه الكتب ، وكادت أن تبذلنى ، تغيرنى ، تنزع عن جلدى جلدى ، وتغطينى بجلد غيره ، لكننى كنت مزروعاً في طين الأرض .

( ز ) النقد الذاتى : فالمندش ينتقد ذاته ويلومها ، وينتقد قناعاته ورضاه بالقليل ، وينتقد حبه البالغ المتطرف للناس ، وللكفر ، ويرى أن عيبه الأساسى هو أنه كان يمشى فى بعض الأوقات « فى ركاب السادة ومشاريع السادة يطعموننى مرة فأصير من الاتباع ، وفيما أكثر من كلب ، وطيعا أكثر من حمار ، ورعيدا أكثر من أرنب » . ولا بد أننى ساعدتهم على اختطافى من نفسى .

( ح ) المندش أيضاً حالم بالعدل شاعر بالظلم ويرى الدنيا ثابتة رغم تغيراتها وأن العدل أساس الملك .

## الخلاصة :

يمكننا القول بأن خصال المندشى هنا تكشف عن حالة فريدة من المندشة ، حالة اجتمع فيها كل شيء ، الشيء ونقيضه ، الخصال السلبية والخصال الايجابية ، وهي نموذج مصغر فريد للشخصية المصرية بمستوياتها المثقفة وغير المثقفة خاصة خلال النصف الثانى من القرن العشرين مع التحولات الهائلة فى بنية المجتمع وبدءا من ثورة ١٩٥٢ وانتهاء بالانفتاح والنقط والخصخصة والصلح مع اسرائيل والهجرة الهائلة التى طرأت على الريف المصرى .

المندش الذى هو قناع اختفى وراءه المؤلف كى يقول لنا ما اراد أن يقوله عن هذه التحولات الهائلة فى بنية الوطن وفى بنية شخصياته بشكل عام . والخصال التى حددها المؤلف لهذه الشخصية كما صورها وكما رصدنا بعض ميمحها هى على النحو التالى :

تنوع الاهتمامات والامكانيات دون الوصول الى مرتبة التمكن من أى منها - الميل الى التقليد والمحاكاة والسخرية - دقة الملاحظة - المشاركة دون مشاركة - صراع العقل واللسان - الاحساس بالفكاهة والخيال الأسود - الرومانسية - الشعور الدائم بالعجز وقلة الحيلة - الشعور بالظلم - العزوف عن الدنيا والاقبال عليها - ارتداء الأقنعة - الساذجة - الشعور بالوحدة والاعتراب - الشعور بالهامشية - الميل الى التلون وفقا للمواقف - التفلسف والرؤية الكلية - الاحتيال - الازدواجية والانقسام - الحلم بالطيران - الرغبة فى التحول الايجابى - الرغبة فى التمرد على الظلم - الجراءة المحدودة - التشبك الايجابى - حب الوطن - الاحساس بقيمة الذات - النقد الذاتى - الحلم بالعدل .

هذه الخصال فيها الكثير من الجوانب السلبية ، وفيها بعض الجوانب الايجابية دون شك ، وفيها أيضا العديد من المحاور العقلية المعرفية ( تنوع الاهتمامات - دقة الملاحظة مثلا ) والعديد من الخصائص الوجدانية أو المزاجية ( الرومانسية - الشعور بالعجز - العزوف عن الدنيا والاقبال عليها مثلا ) وبها أيضا العديد من الخصال التفاعلية الاجتماعية ( المشاركة دون مشاركة - الهامشية - الاعتراب والوحدة مثلا ) .

وهناك بعض الخصال تقترب بصاحبها من مشارف المرض النفسى ( الازدواجية والتعددية مثلا ) والكثير من السمات التى تقترب بصاحبها



من الصحة النفسية والتوازن ( الاحساس بالفكاهة - التمرد - الرغبة في التغيير - الاحساس بقيمة الذات مثلا ) .

على كل هي صورة خصبية لشخصية خصبية قل أن نجدها بهذا العمق في الأدب المصرى والعربى الحديث .

### ثانيا : صورة الذات الجماعية :

صورة الذات الجماعية ليست هي صورة المندش ، لكنها صورة الناس أو الجماعة المنعكسة من خلال عين المندش ، هذه الصورة معكوسة من خلال عين المندش التى تراقب وترصد وتلاحظ وتلتقط الصورة الجماعية للكفر الذى تحيا فيه وتتحدث عنه مرة بكلمة « الكفر » ومرة - كفرنا ومرة ناس كفرنا » . وهكذا . وهناك العديد من الخصال الخاصة للذات الجماعية تتفق فى جوهرها مع خصائص الذات الفردية التى تحدثنا عنها سابقا وأهم هذه الخصال الخاصة بالذات الجماعية ما يلى :

#### ١ - غلبة القيم المادية على القيم المعنوية أو الأخلاقية :

فقد أصبحت منظومة سلم القيم الخاصة بالناس فى الكفر ( أو فى الوطن عموما ، فالكفر صورة مصغرة له ) هي اعنه قيمة البشر بقدر ما يمتلكون من مال وخفض قيمتهم بمقدار مالا يمتلكون من مال . كذلك تغيرت نظرة الناس للموتى وللأحياء فالموتى سريعا ما يتم نسيانهم ويتم الاقبال على الحياة بلذاتها المتاحة فى نهم غريب نتيجة لعدم شعور الناس بالأمان فى حدث ذلك حين توافق حدوث جنازة الصول عسران مع زواج ابن النسيافة من بنت نفيسة ، نسي الناس الجنازة وانشغلوا بالفرح والطعام .

#### ٢ - الازدواجية والنفاق :

وهي تبدو فى اظهار أشياء وإخفاء أشياء أخرى وكما ظهر ذلك فى مواقف عديدة فى ثنايا هذه الرواية ، وقد أشار المندش الى ذلك فى مواضع عديدة حين قال « فى كفرنا المنقوش بكل الألوان ينطق اللسان أحيانا بغير ما هو فى القلب ، وربما فى مثل هذه الحالات ينطق اللسان بحماس أكثر وبراعة أكثر ، وأيضا للناس فى كفرنا قدرات مشهورة فى التظاهر بعكس ما يعرفون والنطق بمعكوس ما يرغبون » .

### ٣ - القابلية للاختراق :

فالكفر كما يصوره المهندسون : مفتوح من كل نواحيه على البحرى  
ناس تدخل وناس تخرج .

### ٤ - التراتبية الطبقيّة :

ويظهر ذلك فى تكرار ذلك أمثلة من قبيل « البلى ليه ظهر لا ينضرب  
على بطنه » ومثل « العين لا تعلق على الحاجب » ومثل « المياه لا تجرى فى  
البحال » .. الخ :

### ٥ - الانشغال بالسياسة والعزوف عنها فى نفس الوقت

فرغم انشغال الناس بهذه التغيرات فى المباني والسيارات والأجهزة  
والسلوكيات والقيم الا أنهم لا يرون ذلك من قبيل السياسة ، فالسياسة  
لها ناسها فى العالم ، والسياسة فى كفرنا كما قال المهندس هى « لقمة  
العيش وثوب ومسكن يريح النفس فيه جنبه ويقيه سخونة الشمس فى  
الصيف ودرعته البرد فى الشتاء » .

سياسة كذلك هى « شاي وسكر وزيت ودقيق وسمن ومال جارى  
فى الجنوب وسداد للديون » .

تسأل المهندس قائلا « مالنا بالسياسة ؟ وهل السياسة  
أبداء » ويقول أيضا « الناس فى كفرنا وكل الكفور المجاورة تموت بالمرض  
الناتج عن الأهمال والجوع أو تموت بالغدر مثل سيد أفندى » .

فى السياسة يتحول كل الناس الى « بهاليل » كما يقول المهندس  
وحيث « تعيش البهاليل أمثال على طاعة الحكام » ، بإشارة من أصغر  
خفير أو شيخ خفراء ينقلب ميزان الدنيا من الأبيض المزهى الى الأسود  
الغطيس :

### ٦ - المكز والكتمان :

وهى ترتبط بالخاصية السابقة وربما كانت نتيجة لها ، وهنا  
يقارن المهندس بين ناس الكفر وناس البنادر فيقول « الناس فى كفرنا  
مثل الآبار الغويطة يصعب الوصول الى قرارها ، ولايد أنهم يختلفون عن  
ناس البنادر ، ناس يطلقون النكات ويقولون الراى أحيانا دون لف  
أو دوران » .

## ٧ - القناعة :

« قال الناس في الكفر كذا » يقول المدندشة : قانعون ، بالمستور وعشاق للخير  
« نزعهم » ونجود النماذج : المشاهدة الجشعة التي كسبت ربحاً في مصالحها فقط ،  
« ورغم تكاثر هذه النماذج على نحو سرطاني خاصة في السنوات الأخيرة »  
« ... »

## ٨ - المدندشة :

للمدندشة أيضاً خاصية للكفر مثلما هي حالة لأفراده ، وهي تجد  
تحققها الخاص في شخصية جنتين المدندشة ذاتها ، وتعمل من أبرز الوسائل  
التي استخدمها الكاتب للتعبير عن هذه الحالة ما يلي :

( أ ) إطلاق أسماء وصفات الألوان المختلفة على الكفر ( ومن هذه  
الأسماء : على سبيل المثال : الجبر ، الأورقة ، البنفسجي ، الزهري -  
الاختصار : الوردى ، الخ ) .

( ب ) : إطلاق أسماء الأفاعيل المختلفة على الكفر ، ومنها : على سبيل  
المثال : لا تخصر ، التفاح ، المشمش ، الليمون ، الخ ( الشيخ ) .  
( ج ) إطلاق بعض أسماء الحيوانات والطيور على الكفر مثل :  
البقرى - العندليبى - السنجابى ، الخ ) .

( د ) إطلاق بعض صفات البشر على المكان ، فالكفر يوصف بأنه :  
ملاوع - هفتان - حنبلى - غفلان - منهلان ، الخ ( الشيخ ) .

( هـ ) إطلاق أسماء بعض أسماء المأكولات والمشروبات على الكفر  
مثل ( الخروبى - الكمونى - القزاقيشى - المستكاوى ، الخ ) .

( و ) وضع كل الصفات الخيرة والشريرة : الإيجابية والسلبية  
عونسبها إلى الكفر وناس الكفر فعملية وضع المختلف والمتنوع والمتناقض  
تتبعها فى بوتقة واحدة هي المدندشة ذاتها ، وقد أثرنا إلى أهم هذه الصفات  
والتي لعل من أبرزها : الازدواجية والتناقض ، عملية القيم المادية -  
الكتمان - القناعة - المبالغة - الانشغال بالسياسة ( كلاماً ) والعزوف  
عنها ( فعلاً ) .

ولا تكتمل صورة الذات الفردية أو الجماعية إلا بحملها عن صورة  
الآخر كما عبرت عنها هذه الرواية :



### ثالثا : صورة الآخر :

الآخر قد يكون داخل الكفر بمعناه المحدد ، وقد يكون خارجا ،  
وهنا يتحدث المندش عن « ناس البندر » أو ما شابه ذلك من التعبيرات .  
الآخر بشكل عام في هذه الرواية هو منا لكنه لا ينتمى اليها ومن ثم  
لا نتوحد معه بل نلاحظه وننتقده ونرفضه ، وقليل ما تمت عمليات التوحد  
الإيجابي هذه ( كما في حالة صورة الآخر المثقف سيد عوف مثلا ) .

وأبرز صور الآخر في هذه الرواية هي ما يلي :

#### ١ - صورة العبيد وصورة الأحرار :

والعبد كما رآه المندش نوعا « بربرى وغير بربرى » ، والحر نوعان ،  
بربرى وغير بربرى ، والعبيد ليس بالضرورة أن يكون لهم لون أسود .  
قد عرفت على امتداد العمر الذى عشته والناس التى عرفتها والبلدان  
التي زرتها والبيوت التي دخلتها عبيدا ببشرة ناصعة البياض ، عبيدا  
بمعنى كلمة عبيد ، في مراكز محترمة وجلدهم أبيض ، نفوسهم تقبل  
الضيم ، وعلى استعداد لتقبل الأيادي كل الأيادي .

#### ٢ - صورة السلطة :

وهي تمثل مراتبها في هذه الرواية بدءا من سلطة الخفير والعمدة  
وانتهاء بالسلطة العليا في البندر ، فالخبراء مثلا كما يراهم المندش  
« لهم طبع والحد » يتباهون بالسلاح الميرى في السواد ، وقد يرتجف  
الواحد منهم وهو يحمل السلاح في الدرك اذا سمع بدخول الشقي الى زمام  
الكفر أو عبور جماعة من أولاد الليل من سكة الكفر الزراعية ، والعمدة  
كان « قادرا فاجرا بحق » لا خجل ولا حياء والعينان الضيقتان تتسعان  
غضبا في محاولة للتخريف « وهو أيضا » يحاول أن يثبت للناس في  
الكفر أنه قادر وعادل ولا يحيد عن الحق شعرة ، يزرع هيئته على حساب  
البسطاء وضيقهم ، دون رحمة .

والسلطة بشكل عام في الرواية ( وكما يمثلها الصول عريان  
أيضا ) تحمي اللصوص كما في حمايته لابن النسافة الذي يتاجر في  
خديد التبتليج والطوب الأحمر والأسمنت نوذيت الجنوين وخلف المواشى  
والسماد والورق الأخضر .

وتحضر أيضا في الرواية صور قادة مصر المعروفين السابقين أمثال الملك فاروق ومحمد نجيب وجبال عبد الناصر والسادات ويتم رصد موقف المهندس وكذلك ناس الكفر من كل منهم .

وتحضر كذلك صورة سليمان ( العقيد السابق في الجيش ) الذي يتاجر في كل شيء وينجح في الالتجاسات ويمارس الكذب والخداع للناس .

### ٣ - صورة النسافة :

وهي من الشخصيات المحورية في الرواية ، وقد بدأت بأن كانت تنسف ( أي تنقى أو تنظف ) الحبوب من خلال غريبتها بالفرايبيل المناسبة ، وكانت تعرف طوال الوقت أغراضها وتحققها ، غرضا اثر غرض ، كانت تعرف كيف وإلى أي حد تخاصم ومتى تتساهل وتصلح أو تساهم أو حتى تتساهل للحصول على عفو المصوم ، استولت على أشياء كثيرة في البلدة لكن الأمور انتهت بها إلى أن فقدت كل شيء على نحو غير متوقع كل شيء .

### ٤ - صورة سيد خوف :

وهو المثقف النبيل النقي الذي توحد المهندس معه وتمنى أن يكون مثله ، لكن الأمر انتهى به إلى أن قتل غدرا على حدود قريته بإيعاز من السلطة السياسية .

وهناك صور أخرى للآخر داخل الرواية كما في صورة الشيخ العربي المسن الذي يجيء للزواج من فتاة في عمر أحفاده ، وكذلك صورة التجربة « وهيبة » الغريبة أيضا التي تجيء لتشغل المهندس وتكسب أموالا كثيرة من البلدة وتهرب ، وهكذا فإن صورة الغريب الذي يجيء ويحظى بخيرات البلد أو الكفر من الأموال والنساء ( كما في حالة النسافة وهيبة والصول عسران والشيخ العربي ) كلها إنما تؤكد فكرة خاصة في الرواية عن البلد وهي أن « خيرها لغيرها » وهي فكرة تضاف إلى الأفكار الأخرى التي سبق أن طرحناها حولها .

تمتلىء هذه الرواية بالنماذج البشرية وتمتلىء بالحكايات حولها ،  
 وهناك حكايات تتولى من الحكايات على شفق ليلة واليلة ، وهناك أمثال  
 بلغية وأمثال وأشعار بوعبيرات مختلفة وفخرية ومفارقة ، وحكاية ، وكثير  
 بحكاية وبطل ليس ببطل ، ومقاطع موزونة ومقفاة ولغة فلاحين أصيلة  
 دون افتعال ولغة فصحي شديدة الرصانة والتهذيب ، ودراسة عميقة  
 للشخصية المصرية بتنوعاتها المختلفة كما تبدى الآن ، وهالمة يتم رصد  
 على نحو مكثف وخصب وعميق حاولنا الاقتراب منه من خلال اتكائنا على  
 حصان الذات الفردية والاجتماعية ، وخصال الإحمر كما تم رصدها من خلال  
 شخصية المدلل ، هذه الشخصية الروائية الفردية الاجتماعية المتميزة  
 التي أبدعها الكاتب الكبير أحمد الشفيق على نحو فريد في هذا الجزء  
 المنفصل المتصل من خماسيته الروائية الهامة .



## الهوامش

---

(١) Frager, R. & Fadiman, J. Personality.

(٢) أحمد الشيخ ، حكايات المندش ، القاهرة ، روايات الهلال ، فبراير ١٩٩٦

(٣) أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٨١ .



تحليل مسودة قصة قصيرة،

قراءة في قصة «طليحة السحور»

لـ «عبد الحكيم قاسم»





## الحنين للماضى :

بداية القصة هي نهايتها وفيما بين البداية والنهاية ثمة دورات استرجاعات دائمة لحركات حياة الراوى وأفكاره وأحلامه ومشاعره .

بداية القصة هي فكرة تلح وتضغط وتتحرك وتختفى مؤقتا ثم تعود مؤكدة فكرة هذه الدورة الابدية المتعلقة بالطبلة وبالحياة وباكتشاف الذات وتحقيقها .

بداية القصة هي ذلك الاسترجاع للماضى البعيد الذى يخترق فى أعماق الذاكرة باحثا عن رمز كامن فى أعماق الماضى وفى طبقات وفى الراوى يتعلق بذلك الرجل الذى كان يمضى بطبلته « فى ليل الحارات كتلة من الظل فى شفيف العتامة ، والقريبة كلها قلوب مشدودة . الجلد مسلمة للأصداء العميقة الغليظة والأيقاع مبهم قادم من أعماق الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة باهظة نابضة » . لم تكن الطبلة مجرد دقات إبقاعية تتكرر فتواترة فقط فى الليالى الرمضانية ، بل كانت نقطة تركيز بمعناها المحدد فى المقصودة بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشتراك فى وتغيش بها ومن خلالها تستمر وتوالد وتتكاثر وتمضى فى الحياة ، حركة متماسكة نابضة حية جماعية وحررة ، ليست الطبلة هنا هى الهدف بل صداها ، أى ما كانت تتركه فى نفوس سامعيها من احساس بالتوحد والوحدة والاشتراك فى شىء ما يجمعهم ويؤلف بين قلوبهم ، ليست الطبلة بمعناها المحدد فى المقصود بل معناها ودلالاتها ، الوحدة والاشتراك فى الشعور والفكر والحركة والهدف ، ليس الطقس الدينى المرتبط بالطبلة هو المقصود لذاته فى هذه القصة ، بل ما وراء الدين باعشا عليه أو ما يجب أن يكون باعشا له ، الوحدة والتماسك والاشتراك ليست علاقة الناس بالطبلة هنا علاقة ميكانيكية آلية مثل علاقات المنبهات بالاستجابات فى تجارب بافلوف ، ليست الطبلة منه يشتر استجابة اليقظة وتناول الطعام

مثلما كانت مصابيح بافلوف وأجراسه تستثير لعاب الكلاب ، العلاقة بين  
الطبلية والناس هنا علاقة معرفية أولا ثم هي بعد ذلك علاقة سلوكية ،  
علاقة معرفية في انها تعنى يقظة الوعي والروح وليس يقظة الجسد ،  
وتعنى تنبيهه شهية حب الحياة وحب الآخرة وليس مجرد التجمع على  
مائدة الطعام ثم الانصراف بعد ذلك والاستغراق في عوالم النوم والغيبوبة  
الطبلية أداة لليقظة والتنبيه والوعي والتفتح والاستمرار والمشاركة بالمعنى  
الكلى الشامل المتكامل لهذه الكلمات ، كما أن لها دلالات أخرى سنشير  
إليها في حينها .

أو جالسين في ظل الحيطان . صاروا غرباء على أهلى وناسى بما جده على  
قديم سنتهم من بدع من ارتداء الثياب ، وبما طرا على رصانتهم من نزق  
في الحديث والايماء والاشارة . صار لأهل قريتي مثال في الحسن وفي  
التأنق واللطافة يغيب عنى رسمه وتتنافر ملامحه وتشذ عن تعقلى صفاته .

بهذه الصورة الحاضرة التى يتم اسقاطها بشكل سالب فى عقل  
الراوى يبدأ ذلك القلق والاضطراع بين صورة « هنا » وصورة « هناك » ،  
صورة فى الخارج وصورة فى الداخل صورة حضر الراوى من خارج قريته  
هاربا منه اليها باحثا عما افترقه خارجها فيها فوجد صورتهما  
محاكاة سطحية عابرة لما يحدث خارجها ، قشور حضارة الفكر والسلوك  
والمظهر امتدت وتسلسلت واستولت على تلك الصورة الحلم القديمة ، لكن  
هذه القشرة التى جاءت يبدو أنها لم تقف فقط عند مستوى السطح بل  
امتدت أيضا الى النخاع فغيرت بالسالب قيم التفكير والفصل والابداع  
والعمل ، هذه المفارقة بين ماضى كان فيه ذلك التالى وحاضر توجد فيه هذه  
العتامة ، هذا التضاد بين لونين متعارضين حيث أن اسقاطهما على شبكة  
الوعي يظهر ذلك التفاوت الحاد بينهما ، هذا الوعي الحاد بالتحويلات الذى  
يفجع الراوى الذى جاء حاملا فى ذهنه صورة قديمة ظننها ما زالت قائمة ،  
كل هذا يمهّد للظهور للحركة الثالثة ، هذه الحركة الثالثة ليست جديدة  
تماما بل هى تنويع وتفصيل وامتداد ونشر للحركة الاولى فالقصة هى فعلا  
بؤرة مركزة لذلك الصراع الذى حدث فى وعى الراوى بين حركتين احدهما  
تتسلسل من الماضى والاخرى تبرز من الحاضر ، لكن هذه الحركة المتسلسلة  
تظهر خافتة أولا وعلى استحياء ، ثم تبدأ شيئا فشيئا فى التغلب على حركة  
الحاضر حتى تستبعداها من الصورة وتقذف بها الى خلفية المشهد وتستولى  
هى على ساحته الرئيسية ، يهرب الراوى من مداومة النظر الى هذه  
التغيرات والتحويلات التى رفضها وعيه وعارضها عقله وعجز شعوره عن  
التألف معه ، وبابتعاده هذا عن ذلك المشهد يواجه صديق طفولته ،  
الشابورى ضارب الطبلية الذى وجده الراوى مازال فى صورته الحلمية



التي تركها عليه ، لم تغيره السنون ولم تبدله الأيام « ان صديق الطفولة والصبا مازال على حاله أيام كنا نلعب معا ، وبينما فتكت السنين بي في غربتي ، مر عليه الزمن خفيفا لم يعلم على كيانه علامة ، وأنا أجذبت فروة رأسي وأبيضت لحيتي وشاخ جلدي وتغضن حول عيني ضعف بصرهما » .

ان مواجهة الراوي لصديق طفولته تكشف أيضا عن ذلك التمسك الحاد لديه بكثير من أهداب الماضي ، أنه يسافر ويغيب وتمر عليه السنين وتغيره الأيام ويتغير مظهره الخارجي لكن باطنه الداخلي يظل مشعا كما هو ، متوهجا كما هو ، محبا لكل ما في الحياة كما هو راغبا في استعادة ذلك الحلم المفقود كما هو ، وأولى تعبيراته عن الدخول لعالم ماضيه الحلبي الماضي وجدها في شخص صديق طفولته ، الشابوري ضارب الطبل ، الذي وجده رغم موضه وشحوبه ولحوله كما هو محفوظا من عوادي الزمن وملامحه الطفلية مازالت كما هي ، موحية وساحرة ، وسواء كان ذلك صحيحا في واقع الأمر أم وعى الراوي المندفع بكل قوته وعنفوانه في اتجاه الماضي ورموزه وشخصه هو الذي قام بهذا التحرير الإدراكي والتبديل التصوري للامح الشابوري التي ظلت تتجاوز الزمن وتهرب منه وتحفظ بخصائصها ثابتة ، فان الأمرين كلاهما يتسقان مع ذلك التحريك التدريجي الذي يقوم به وعى الراوي والخاص بتبديل مواضع الأشخاص والأزمنة والأمكنة ، فتحل كل الشخصيات والأمكنة والأزمنة التي كانت في الماضي محل شخصيات وأمكنة وأزمنة الحاضر ، بل ربما كان الأمر الأكثر دقة أن نقول أن الأمر ليس مجرد تحريك ، بل هو مقاومة للتحريك ، فعوى الراوي يرفض تلك التحولات التي طرأت على الشخصيات والأمكنة والأزمنة لكن واقعة الحقيقي يتعلق بشخصيات معينة وأمكنة معينة وأزمنة معينة وهي بالنسبة له هي الواقع التي لا يقبل واقعا دونه والحقيقة التي لا يقبل حقيقة سواها ، وهي بالنسبة له حاضره وجائمه وقائمة دائما في دائرة الوعي مضيفة ومستمرة .

يواجه الراوي صديق طفولته في رجولته وهو مازال يحمل كل خصائص طفولته يحادثه وي طرح عليه الأسئلة ، وفي كل مرة يطرح فيها الراوي سؤالا لا ينتظر حتى يسمع اجابة السؤال من صديقه ، بل ينطلق بذكرته الى هناك ، الى حيث طفولتهما المتفتحة وأحلامهما المتنامية وحيث كان الشابوري وأصبح رمزا لشيء ما بالنسبة للراوي ، خاله ومقيم ، « كان يلعب معنا ، ينزق مثلنا ، يجن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يثقل ويسخف ، يهمل ويبوخ ، يكيده ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه ، لكنه يبقى دائما مخصوصا بحالة نائبا بحقيقته ، لا تكون معاشرته وصالا ، ولا يكون لمسه

يقينا ، جوهر له صفات غريب منطقها على ادراك الحواس ، أن الشابوري  
 رغم خصائصه الانسانية ، رغم بقائصبه ومزاياء ورغم مرضه وحيويته ، رغم  
 كل ذلك يتحول في عقل الراوى شيئا وشيئا الى رمز فاتح لذكريات  
 ومشاعر طالما ضج بها كيانه واعتمل بها وجوده ، إنه آدمى وغسير آدمى  
 فى نفس الوقت ، إنه قريب وبعيد فى نفس الوقت ، وهو مدرك ومفارق  
 للادراك الحسى فى آن واحد معا ، معاشرته ليست وصلا ولمسه ليس يقينا  
 كما يقول الراوى لكنه يفرض وجوده وحضوره وجوهه على كل معاشرة  
 ووصال وليس يقين وادراك ، أنه الرمز الفاتح للمعضلة الأساسية التى  
 يعانىها الراوى بين حالات الحضور والغياب ، الحلم والواقع ، المشول  
 والمفارقة ، تبدأ طبقات أخرى من الذاكرة تتفتح فتتكشف أوراقها ، وليست  
 الذاكرة هنا وفى هذه القصة صندوقا يخوى مادة الغياب الماضى بل بوتقة  
 تنصهر فيها خبرات حياة الراوى بلا انفصال بين المادة الماضية والمادة  
 الحاضرة ، ما تؤكد هذه الذاكرة هو وجود تلك الطبقات التى تتداخل  
 وتتفاعل معا مؤكدة يقين الراوى وقناعاته الدائمة ، تبدأ طبقة الذاكرة  
 البعيدة فى الحضور ، يعرض علينا الراوى مادة مسجلة كما لو كانت قد  
 كتبت فى التو واللحظة لطفولة قلقة مستكشفة متنامية متفتحة ترغيب فى  
 الفهم والمعرفة ، حروف المادة المطبوعة على تلك الصفحة القديمة الحديثة  
 من الذاكرة تشكّل لنا مادة متبلورة فى صورة مضيئة خاصة بتلك الأيام  
 الأولى المشبعة من حياته ومن وعييه ، حين كان يصبحو على « فجيعة  
 الصبحى العالى » ، وحيث كان يفاجأ بيقظته المتأخرة بينما الشمس تفرش  
 أشعتها الصاخبة فى أرجاء المنزل يصحو وقد فاتته - حيث كان نائما - أن  
 يصحو فى وقت أراد فيه أن يصبحو حيث تكون الصحو حلا ومراما  
 وامتلاكا للخطوة هاربة أراد أن يمسك بها ويعيش فى نورها حيناً من  
 الزمن ، تكون صحوته المتأخرة مضحوبة بالألم والحزن والاحساس بالفجيعة  
 فيجرى الى أمه « أصرخ بها » يا أمى : أمى لم توقظينى للسحور ؟  
 « وأبكى ، موصول قهرى بنهر دمع حارق فى داخلى ، أبكى ، آه ، يا أنا !  
 « تواسينى أمى منقطرة القلب من أجلى وضاحكة على « يابنى ! هذا ما أكلنا  
 منه فى سحورنا هاهو هنا : بكل آه وأكره أمى كما لم أكره شيئا من قبل -  
 لها لا ترى لهفتى وشغفى ، تنكر شوقى وتستخف بحنينى أصرح بها :  
 « لا أريد طعاما ! أريد أن أصحو للسحور وأن أرى الطيلة ! » تكلمنى  
 أمى معذبة الملامح بين الضحك والرثاء : « أذن الليلة يابنى وأقظك للسحور !  
 الليلة يابنى ! أوقظك للسحور ! الليلة يابنى ! الليلة ان شاء الله ! »  
 لاتعزينى الكلمات أبكى حزنى لما فاتنى وأقول لها : « هذا ماتقولين فى كل  
 مرة ، ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا أنا ! »



وفيما بين حالات النوم واليقظة واسترجاع الماضي وإدراك الحاضر تمضي القصة كاشفة لنا مراحل مختلفة من وعي الراوى ، وعي طفولته وعي يفاعته وعي رشده ورجولته يتخادث الراوى مع الشابورى وينظر الى وجهه ويتذكر ، ويطرح عليه أسئلته ويحصل على أجوبته ولا يهتم بهذه الأجوبة فى حد ذاتها بل يمضى بعيدا الى هناك ، حينما الى غربته وأحيانا أكثر الى ماضيه وطفولته ، ويعود المقطع السابق الذى ذكرناه من القصة فى موضع آخر تال منها يعود وقد حمل شحنة أخرى من الوعي ومن الشعور الانسانى ومن الاحساس أيضا بالفقد والاستلاب والعزلة يتذكر الراوى حادثة يقظة مفاجئة أخرى فى طفولته وقد فاتته أن يصحوا أيضا وقت مرور الطبله ، يصرخ أيضا غاضبا باكيا قائلا لأمه « يا أمى » لم لم توقظينى للمسحور ؟ وجه أمى حنون كما لم يكن وجه أم ، تكلمنى معذبة المملح بحنان وجهها « يا بنى كم أشفق عليك من ساعة ليلية غريبة فى الوقات » أنتحب لأمى مفطور القلب بوجيمة الأمانة الثقيلة المقدرة أقول لها : « يا أمى هذه الساعة موعدى ، والعزف على البرق علامتى ، والفرت مقتلى ! » تغمض أمى عينيها وتطوح وجهها الى اليمين وإلى اليسار تعاني تباريح الفكرة والظنون تقول لى : « آه يا بنى ! كم أشفق عليك من اللحاق أشفاقى عليك من القوت ! يا طفلى يا بنى رحمنى ! حشيت عنك الأقدار بيدي ، بينا أرضعك لبان قدرى ! » وصوت الطبله يقترب ، ايقاعها الغريب بعيد غائر سحيق يتسلىق من العدم حافة الكون اللانهاى » ان ما أضافه الكاتب الى هذا المقطع هو وعي الكبار النبى يواجه وعي الصغار ، وعي الكبار وعي الصغار يواجهان بعضهما البعض فى الماضى أولا حيث يتوفر الفهم من الكبار والاندفاع من الصغار ثم فى الحاضر ثانيا حيث يحدث تفهم من الصغار الذين أصبحوا كبارا لذلك الفهم القديم لدى الكبار ، وعي الطفولة هنا حيوى مندفع مستطلع ومستكشف راغب فى الامساك بكل حدود الزمان والمكان ، وعي الطفولة غريزى بدائى تلقائى يريد للمعرفة لكنه يعيش فى حدود الآن والحاضر ويرغب فى الاندفاع نحو المستقبل ، انه يتعجب النمو والتطور والارتقاء والامتلاء بالحياة ، أما وعي الكبار ، الأب والأم فى القصة ، فيمتلك الفهم والحكمة والمعرفة الرصينة ، خبرة الحياة والوعي بحدود الطفولة ومراحل الحياة المختلفة ، قرر الطفل فى المقطع قبل السابق انه قد كره أمه حين لم توقظه للمسحور كما لم يكره شيئا فى الحياة ، أما فى المقطع السابق فوجه أمه يمتلئ بالحنان المعذب وهو تعبير انعكس على الوجه من خلال صراع دار فى باطن الأم بين احساسات الفهم ثم الخوف والشفقة والحب والتعاطف والحنان وقد اعتمد كل ذلك بباطنها وهى تعاني صراعاتها بين فهمها للحياة واشفاقها على طفلها من اندفاعه ورغبته فى الوصول قبل موعده ، ان الفهم المضاف الى الوعي فى هذا المقطع ليس مضافا الى وعي الأم فحسب ، بل هو مضاف



أكثر إلى وعي الطفل ، أو هو فهم مضاف إلى وعي الراوي الراشد الذي ينظر الآن إلى نفسه في مسقاط ضوء ذاكرته أيام كان طفلاً مندفعاً .

إن مفاهيم وتصورات الطفولة في الماضي أضيفت إليها مفاهيم وتصورات هامة أخرى لفهم هذا العمل الفني بشكل عام ولفهم تصورات الراوي الذي هو ، بطريقة ما ، الكاتب بشكل خاص ، إن الماضي ليس صورة وردية زاهية فقط ، كما أنه ليس صورة قائمة كأي شيء مظلمة فقط ، إنه مزيج من كل هذا ، وفي تعاملنا مع هذه المادة الماضية التي ما زالت حاضرة في نخاع وتصورات وأفكار ومعتقدات الناس في حياتهم وتفاعلاتهم ينبغي أن نستعين بالفهم والعقل كي نصل إلى النقاط المضيئة في ذلك الماضي وننميها ونستفيد بها في الحاضر والمستقبل ثمة نقاط مضيئة في الماضي فعلاً حاول الكاتب وضع يده عليها خلال عمله ، هناك التماسك المتفقد والتكاتف الضائع والتساند المسلوب والوحدة الغائبة ، كانت هناك أشياء في الماضي لم نفهمها جيداً ، فلم لا نعيد اكتشافها شريطة ألا نقف عندها طويلاً أو نكتفي بها ؟ قد تكون في تلك الأشياء بعض الجذور التي قد تعطينا تمايزاً خصباً ، لكن هذه الجذور يجب ألا تمتد لتشمل كل أشجار حكايتنا كلها ، الواقع أكثر رحابة من الماضي ، والمستقبل يحتاج منا إلى أن نفهم الماضي ونستكشفه جيداً كي يساعدنا ولا يعوقنا ، الهدف هو المستقبل وحياتنا موجودة في منطقة مضيئة هناك في الأمام لا في الخلف ، يجب أن نسعى إليها ولتقدم نحوها ، قد يعطينا الماضي دفعة للأمام ، أما إذا كان سيجذبنا للخلف فلنتخلص منه ، ليست شخصيتنا التي نسعى إليها موجودة في الماضي فقط ولا في الخارج فقط ، شخصيتنا تظهر أكثر في سنعينا الدائم الدؤوب لتحقيق ذواتنا والكشف عن كل إمكانياتنا الإبداعية الخلاقة والسعي في اتجاه الهدف البعيد المستقبل والشخصية المتميزة ، قد نستعين بالماضي أحياناً وخاصة نقاطه المضيئة ويجب أن نستعين أيضاً بنقاط الخارج المضيئة أيضاً ولتتحرك بشكل كلي متكامل نحو المستقبل . قد يبدو هذا خروجاً عن القصة لكني لا اعتبره كذلك ، فالقصة فيها هذا الحنين للماضي لكن فيها أيضاً هذا التلميح للاستفادة من العناصر المضيئة في الماضي كدخيرة مشعة للحاضر والمستقبل ، والكشف عن تصورات الراوي تجاه الماضي والحاضر والمستقبل يمكن أن يكون أيضاً أحد المداخل الأساسية لفهم هذا العمل الفني بشكل خاص ولفهم أعمال عبد الحكيم قاسم بشكل عام .

### التحولات :

بعودة الراوي إلى قريته بعد غيبته يواجه بالتغيرات والتحولات الكبيرة التي طرأت على الناس والأمكنة وأسايب الحياة والعمل وقد سبق

أن أشرنا إليها ، تدريجيا يراقب الراوى عالم الخارج وتدرجيا يقفل عائدا الى عالم الداخل ومتراوفا بين عالمي الخارج والداخل يروى حكايته ، وشيئا فشيئا تبلغ المقارنة بين الحاضر والماضى حدتها خاصة فى أوقات الصلاة وممارسة العبادات وفى الليالى الرمضانية الحالية مقارنة بالليالى الرمضانية فى الماضى ، ان نوستالجيا الماضى مازالت مهيمنة ، والاحساس الجماعى مفتقد بل ومفقود والاعتراب الفردى حاضر وجاثم ، حتى احساس الراوى بالمكان والزمان فى الحاضر أصبح غير ذلك الاحساس القديم « أرقب المغرب ضجرا ملولا » ان هذا ليس موعدى ، يمضى بى اليه لوقت قهرة واستلابا ، اصفرار الشمس هذا على الفروع وأعالى الحيطان انما هو شحوبى وكآبة نفسى . هذه الساعة قبل غروب الشمس وأقول النهار ساعة حسنة ، وكان ينبغى أن تكون هادئة ، لكنها تروعها وتزلزلها من أساسها مكبرات الصوت تجار بأشرطة التلاوات والمواظع المرعبة ، .

القد حل الملل واستولى على مواقع الحيوية والتجدد ، وملأت الكتابة أمكنة البهجة الوقت لم يعد وسيلة للتحقق والحضور بل طريقة للفقد والغياب ، يتوحد الراوى مع الكائنات الحية ومظاهر الطبيعة الأخرى ويخلع من نفسه عليها كآبته وشحوبه ، الضخيج حل محل السكينة والضوضاء أبعدت الهدوء وطردته من باحة الحياة ، هذه الكتابة والضجة ومظاهر الأذى النفسى التى تهاجم حواس الراوى ومشاعره تقابلها حيوية خصبية معاكسة تفتح بوابات للتذكر والخيال البصرى « فى الزمن القديم كانت السهرة الرمضانية تبدأ فى دوارنا بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر فى الجامع الكبير ، ويجلس أبى فى الشرفة يسامر ضيوفه ويرتل الشيخ أحمد فقى الكتاب آيات القرآن من على دكة فى آخر الردهة ويصنع العم حسن القهوة فى ركنه قريبا من الفقى . الآن أسأل نفسى عن السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ أكان يفيض على من فرحة الأب بضيوفه فى الشرفة ؟ أم من مجلس المقرئ على دكته وإلى جانبه من يفرد المصحف الكبير على حجره ويتتبع السطور بعينية ، أو من ينصت ويستعبر ؟ أم كان السحر يأتى من مجلس صانع القهوة ، قدماه يوشى موقد الكيروسين ، عليه الابريق ، وهناك من يسأله بغسل الفناجيل أو جلب الماء أو المسامرة بحديث طيب ؟ من أين أتى السحر فى تلك الأماسى القديمة ؟ درت بسؤالى من مجلس ، كان الدوار سعيدا والشياطين كبلت وأمن الليل ، أمن مضمن الأم » .

مازال لدى الراوى ذلك الحنين القديم لتلك السحر ، مازالت لديه هذه الرغبة الغالبة للعودة الى احساسات الطفولة الأولى البكر حيث الحنين وحيث التماسك وحيث السحر وحيث الدفء الانفعالى الذى يكون فى أقصى



درجاته في تلك اللحظة الخاصة التي يستشعرها الطفل بينما تقوم أمه باحتضانه ، ان المقابل لذلك الآن هو البرود وهو التشتت وهو الاستلاب. وهو الوحدة وهو الملل وهو فقدان البهجة « أطيروا دارنا فزعا كبومة تخيفها الأصوات والضوضاء » أسرع الخطى تحت رجوم مكبرات الصوت. تجار بالتراتيل والغنج ، بالوعظة الحسنة والدعارة « أفر من الضحك والزعيق من خبط أوراق اللعب في الطبالى » أدفع بابى أفتحه اجتاز مقبرة. وسط الدار الى مرقدى هنا على ظهر القرن « أنام كل ليلة مبكرا » أمضى عبر الليل الى نهار رمضان دون طعام ، أجوع حتى يؤذن بالأكل فى دورة مرهقة مملة « ان الراوى يهرب من المكان الخارجى حيث البيوت المتغيرة، الى فوضى فى العمارة والناس ، المتحولة الى عشوائية فى التفكير والسلوك، الى المكان الداخلى حيث مازالت هناك بعض زوايا الماضى وعناصره محتفظة ببريقها القديم ، انه لا يستطيع مداومة النظر الى عناصر الحاضر المتحولة : الناس الذين اكتسبت ملامحهم سمات التشكك والارتياب ، ولمحاصيل تغيرت وتلفت وجفت الضروع وتبدلت المواسم والأزمنة « الشجيرات. هزلالة ضاوية شاحبة على طول الخطوط فى فدانى الصغير ، استعصى على سر عجزها وآفتها وقفلت راجعا ، أمشى بجوعى فى النهار الرمضانى. القائط « جائع بلا ورع ولا نية ، فقط لادفع عن نفسى مذلة أن آكل فى النهار والناس حولى جوعى » أمر على دارنا ، قفرت شرفته من أبى وأصحابه وعلى الأرائك البلى والتراب »

أن التحولات التى حلت بالنباتات والحيوانات والناس والمكان والزمان حلت أيضا بالراوى زغم اندفاعه الخاد نحو زمان ثابت ومكان غير متغير ، زمان ومكان يواجدان معا فى أعماق وعيه وذاكرته ، انه شيئا فشيئا يدرك ذلك التحول الذى طال كل شئ وأبدله الى نقيضه ، وهو يدرك أن ذلك التحول قد جاء نتيجة للفقدان ، فقدان ذلك الشعور القديم بالهدوء والتماسك والاحساس بالآخر، أما ما جاء الآن فهو التشكك والخداع والارتياب واستخدام الأداة للقيام بوظيفتها وعكس وظيفتها ، وذلك الاتجاه السلوكى الواضح فى فوضى استخدامنا للأشياء حتى تفقد تمايزها وشخصيتها ، فمكبرات الصوت « تجار بالتراتيل والغنج ، بالوعظة الحسنة والدعارة » أفر من الضحك والزعيق ، خبط أوراق اللعب فى الطبالى « ان ذلك الاختلاف والفوضى هو ما يحاول الراوى البحث عن نقيضه من خلال بحثه فى أعماق ذاكرته عن مشاهد ورموز كانت مضيئة هناك ، لكن هذا البحث يبدو وأنه أحيانا لا يستطيع الهروب دائما من حصار الحاضر، الذى يخاطب حواسه فى كل لحظة من لحظات حياته ، ان دورة الماضى التى كان الراوى يستعجلها فى طفولته كى تمر وتحدث وتتكرر وتتحول الآن فى حاضره الى دورة مرهقة مملة بطيئة الايقاع كثيبة الحركة .



والتحولات التي تحدث لا تشمل قريته بعناصرها الحية والساكنة فقط بل تمتد شيئا فشيئا لتشمل عناصر أراد هو ذاته أن يبعدها عن التحول، إن التحولات في اتجاه السلبي تمتد تدريجيا لتشمل صديقه الشابوري وتشمله عوداته كل عناصر وخصوصيات واقعة ، وهناك دائما في القصة تلك المقارنات التي يعقدها الراوي ما بين عناصر الماضي الحية والساكنة وخصائص وعلاقات هذه العناصر ثم التحولات التي طرأت عليها في الحاضر ، وتبدو لدى الراوي كما لو كانت هناك نزعة لرفض الحضارة الحديثة ولفظ كل منتجاتها ، لكن هذه النظرة تبدو سريعة وسطحية حيث أن نهاية القصة يحدث فيها ذلك التركيب الأصيل بين الماضي والحاضر ، إن الحاضر ممثل في حالة انفصاله وقبل وصول الراوي الى الوعي الكلي في صورة مشهد تحضر فيه كل عناصر وعلاقات التفكك والانحيار فالجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا ، وهذا الصمت « المنصوبة سرادقاته المتربة في الباحة أذلى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها لركما يشبه القبر عنفوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست في الباحة تمتد أمامي شواهد قبور التذكر وأنا الثاكل الوحيد » إن الحاضر ميت والماضي حي والكلام صمت والصمت كلام ، كل ذلك بمعناه الدلالي المجازي ، يحيط الراوي مصباح الزيت القديم بكل مشاعر الحب والتكريم ففي نوره تصح جميع الأشياء وتتوهج ، أما المصباح الكهربى ، فهو ضعيف التيار مشنوق من حبله في السقف ، شاذ وغريب ، لكن هذه النظرة سوف تتغير في نهاية القصة حين يمتلئ المصباح الكهربى بقوة وينشر ضوءه على كل المكان ، عموما تبدو علاقة الماضي بالحاضر في هذه القصة علاقة مركبة ، وهذه العلاقة لن تكون واضحة ومتبلورة الا بتعرفنا على المفشاح الأساسى لهذه العلاقة : طبلة السحور .

### « ما هي طبلة السحور ؟ »

« يكتر الراوي من التساؤل حينما مع الشابوري في طفولته ، وأحيانا أكثر مع نفسه في طفولته ورشده » ما هي طبلة السحور ؟ طبلة السحور . . . ما هي ؟ ، وتكون كل الاجابات مؤكدة لحقيقة واحدة وحيدة لا يقبل سواها ، طبلة السحور رمز وأداة فاتحة لعالم آخر مقابل لهذا العالم ، طبلة سحور حلم ، طبلة السحور حقيقة ، طبلة السحور رمز وعلامة على رمز وحقيقة ، وحياة الراوي كلها بحث عن هذا الرمز وهذه الحقيقة وهو يطرح دائما على نفسه تساؤلات من قبيل « أليست الحقيقة الموجودة داخل أكثر الحقائق يقينا ؟ لماذا اذن أبحث عن برهانها حولي ؟ لماذا أشرط يقيني بما ليس من جوهرة ؟ أليق أن أتصرف وأصمت وأغمض ، وأن ابتهل لايماني ، ذلك هو كبريائي ورقبي مواعيدى ، لا تأخذنى قبل إدراكها سنة ولا نوم » . إن الطبلة تبدو هنا كما لو كانت مخلوقا سحرىا يقبع في

المسافة الفاصلة بين الظل والنور ، اليقظة والنوم ، الحقيقة والحلم ، انها ليست ذلك الجسم الأسطواني المقرغ الذي يجمع بين نعومة الجليد المشدود وخشونة الخشب أو الفخار والذي يصدر أصواتا معينة حين ترتطم به العصا في يد المسحراتي في ليالي رمضان كل عام ، بل هي يقين مقيم هنا في ونى الراوى بكل المعاني الطيبة ، الجميلة والخبرة ، الخالدة التي هي أقرب من غيرها الى طبيعة الانسان وحقيقة الحياة ، تلك الطبيعة والحقيقة التي نالتها كل مظاهر الثغر التي أراد الراوى الهروب منها أحيانا ومواجهتها أحيانا أخرى . أنه يقول لنفسه دائما « تخمد الحقائق خارجي فتتوهج حقيقتي وتزهز » يتتبع الراوى علاقته بالطبلة في مراحل حياته المختلفة ، تغيرات مفردات وعناصر حياته ، تغيرات علاقاته بالناس والمكان والزمان ، لكن ظلت علاقته بالطبلة ثابتة خالدة سرمدية لا تتغير ، هي يقينه الوحيد ، وحلمه الذي أرقه وأيقظه في ليالي الغربة المذلّمة ، وفي أماسي الوطن الغائبة يتوحد الراوى حيناً بالطبلة فتستمد لغته ايقاعها ومفرداتها من الايقاع الصوتي المميزة للطبلة ، فيعلوا ايقاعها في نفسه محاولاً أن يتغلب على الإيقاع الحاضر لكتابته « ابتسمت مكتئبا وأنا أتذكر طبلة السحور » كان الليل دليلي اليها . الليل الرمضاني اليقظاني بالنور والتراتيل والمؤانسة كان سكني لي الخفق الحبيب ، الى الايقاع العجيب ، الضرب على الجلد المشدود . لم أكن بعد قد شهدت الطبلة في عمري أبدا ، وإن كنت عرفت دائما أنه منذور قلبي للرنين المروع قدر مقدور على النطفة حتى وهي ما زالت عاطفة ونية . قدر أحيائي وأبقائي في الليالي القديمة سهرانا مراقبا ، وهزفني النوم قبل الساعة السحرية ، أفقت من نومي على فجيعة الضمى العالى ، يبدأ هذا المقطع وينتهي بحروف وعلاقات حروفية خفيفة ليئة خافتة الرنين الى حد ما مثل اللام والياء ، لكن في قلب المقطع تحضر حروف ناقلة لايقاع الطبلة ورنينها كالقاف والطاء والبال والنون والفاء وهذا التصوير ينقل رغبة جارفة لدى الراوى في التوحد مع هذا الرمز وامتلاك تلك اللحظة ، وهو امتلاك قد يبدأ بالصوت ، ذلك الصوت التي يتحول الى معنى ، يتحول الى كلمة من خلالها يبدأ الوجود الحقيقي .

ان علاقة الراوى بالطبلة هي علاقة وجود ، كما انها أيضا علاقة مراحل للوجود وعبور لمراحل الوجود ، ان الطبلة هي أداة رمزية لعبور الشخصية ، في القصة بين الحالات العالية :

- ١ - من النوم الى اليقظة ومن اليقظة الى النوم أي بالمعنى البسيط : من حالة معينة من حالات الوعي الى حالة أخرى من حالاته أو تحولاته .
- ٢ - من الافطار الى الصوم بكل ما تعنيه معاني الافطار والصوم من دلالات الضعف والمجاهدة والقوة والازالة .



٣ - من الهدوء الساكن الصامت المرتبط بالنوم والموت إلى الرنين اللحن الأليف الحبيب الباعث على الحياة وعلى تجدد دوراتها .

٤ - من الفردية إلى الجماعية ، فالإنسان وحده . في الليل ينام ويغيب لكن الطيلة توقظه وتوقظ غيره فيتجمع الناس حول شيء ما مشترك وأحد .

٥ - من السلبية إلى الإيجابية ، فالطيلة توقف النائم السلبي المستقبل وتحوله إلى يقظ فاعل نشط إيجابي يبدأ الحياة أو يستعد لبتدئ يوم جديد من المعاناة والمكابدة .

٦ - من الطفولة إلى المراهقة ، وهذا يجعل الطيلة فعلا رمزا طبقسيا عبوزيا يجمع في طياته كل المعاني النفسية والاجتماعية السابقة ، فالطيلة لها معناها في نقل الإنسان من النوم إلى اليقظة ومن غيبة الوعي إلى حضوره ، أي أن لها معنى إخراج الإنسان من غيبوبة النوم الغامضة إلى وهج اليقظة المتألقة ، ومن غياب الموت إلى حضور الحياة ، ثم إن لها أيضا معنى عبور الإنسان من طفولة وعيه بكل ما فيها من ذكريات وأحلام إلى رشادة عقله بكل ما فيها من أفكار وتصورات ، والقصة التي نناقشها هي تردد وتراوح وتصوير دائم بين عمليات العبور ومقاومة العبور لدى الراوي ونواتج هذا العبور ، بين محاولاته تجاوز مرحلة ثم محاولاته العودة إلى تلك المرحلة التي تجاوزها حين يكتشف دائما أن المرحلة الماضية كانت أفضل من المرحلة التي تم العبور إليها ، أو أن هناك مرحلة ما أخرى ، يمكن أن تكون موجودة وتكون أفضل من كل هذه المراحل ، والمرحلة تفهم هنا بمعنى مرحلة الوعي ( النوم - اليقظة والموت - الحياة والصمت - الكلام والجهل - المعرفة ) أو مرحلة الجسمنة ( الراحة - التعب - أو العكس والجوع - الشبع أو العكس ) ، أو مرحلة الغمز ( الطفولة - المراهقة - الرجولة - الكهولة ) ، وهي أيضا رمز لحالات الوعي الجماعي المختلفة أثناء التماسك أو التفكك ، ورغم كل عمليات المزور والعبور والانتقال هذه ظلت الطيلة تقوم بدورها البارز كحقيقة وجودية تغلق بها كيان الراوي ، ينتسج الراوي الطيلة في يقظته ونومه ، وفي غيبته وحضوره ، في طقوله وبقاعته ورجولته ، ينتسج دائما صوتها أما واقعيا أو تصوريا أو تذكريا وتتغير انفعالاته وهو اجس نفسه ما بين البهجة والكآبة مع تغيرات الانفعالات الطيلة ما بين الحضور والخفوت ، تصبح الطيلة هي البادرة لدور حياته وهي الناهية لها وهي المسيطرة عليها البان دينوميتها والصوت



يقترّب ، قادما على من كل صوب ، متفجر في من داخل ، يهزنى ،  
يرجفنى ، ينثرنى رمادا فى كل حبة من صوت ورجع ، شوق ودمع ،  
اننى أنا هذه العتامة الفضية الجليّة ، ندى بارد الأعضاء وخائف  
يسمع هذه الدنيا خوفى ، أفراد ضراعتى على شسوع العالم ، مغمض  
العينين ، شامخ الأنف ، ممدود الذراعين ، مبسوط الكفين ، عرقانا  
ودامعا .

تتغير الانفعالات الراوى ابان تذكّراته مع تغيرات ايقاعات الطبلّة ،  
تتحول الطبلّة الى سر لوجوده وجوهر لحياته ، مع اقتراب صوتها يجد  
ذاته ويكتشف سر أزماته ، يكبر وعيه مع اقتراب صوتها ويخبو مع خفوته  
وشحوبه ، يكبر ويكون له فى مجلس الكبار مكان ومع ذلك يظل انشغاله  
بالطبلّة « ما زال بعد حارقا ، يسمع المتسامرون صوت الطبلّة ويبتسمون  
أسأل الوجوه الكهلة المبتسمة اليس فى كل مخيلة : طفل مؤود بسؤاله  
العصى ، يظل فى حضنه نابضا بلا جوال ؟ اننى كبرت حتى قبلت ، لكننى  
بقيت أعجب للمرارة تخالط فرحتى بنفسى وتكبر معى بمقدار ما أكبر حتى  
عزمت على السفر » ، وتجربة هذا السفر لا تحضر فى القصة الأولى الا فى  
شكل لمحات سريعة وإشارات عابرة كما لو كان الراوى يريد تسيانها  
وابعادها تماما عن ساحة الوعي وجدران الذاكرة . يقوم الكاتب بتقطيع  
مشاهد القصة فتتداخل فيها لحظات الماضى مع لحظات الحاضر ولحظات  
الوعي مع لحظات غياب الوعي ، لحظات اليقظة مع لحظات النوم لحظات  
الخارج مع لحظات الداخل وفيما بين هذه اللحظات تحضر الطبلّة دائما  
بايقاعاتها ودقاتها وحاملها والعتمة الشفيفة التى تصاحبها ، والنور والظل  
اللذين يحيطان بها ، والحياة بكل تفاصيلها وفرداتها ومكوناتها التى  
تكتسب خصائصها المتميزة فى وعى الراوى من تأثرها بصوت الطبلّة  
وبحركة حاملها ، يزداد صوت الطبلّة اقترابا ، ويزداد خوفى أن يابى أبى  
على مساعدته ، أنظر متوسلا حتى أرى اقبال أبوى على ، أسلم يدي ليدين  
حائيتين ، أبى وأمى عن يمينى وشمالى ، يد أمى صلبة خشبة ويد أبى  
مسيّنة ناعمة ، وجه أمى فيه تعب النهار والهم بسواعيد الليل والتقلق  
من أجل غيرى وجه أبى فيه أنفاس من قراءة الشيخ أحمد المبحوح الكبير  
الصوت ، أقوم . وهن مسنود من يمينى وشمالى بحول أبى وضلابة أمى .  
أقوم رجلاى جائرتان ، لكننى معلق طيار على متن جنان أبوى غرفتنا  
ترحمها أنفاس نوم أخوتى ورائحة ابنه البول ، وأنا أرقص معلقا فرحانا  
والطبلّة تهوى الى .

تتداخل مستويات الوعي هنا ، يتداخل وعى الصغار وعى الكبار ،  
وعى الصغار الذين صاروا كبارا وعى الكبار الذين صاروا أكبر ، تحضر

فى ذهن الراوى وقد كبر تلك المقارنات الدائمة التى كان يقوم بها عقله بين صورة أبيه وصورة أمه ، صورة وجه أبيه بما فيه من أنفاس قراءة الشيخ أحمد بصوته الكسير المبحوح الذى انعكس فى ادراك صورة الأب على أنها كانت أكثر وأكثر خفوتا لكنها أكثر سحرا ومتجهة الى اليمين وصورة الأم الأكثر صلابة وأكثر انشغالا بالحياة وصورتها فى ناحية اليسار ، لكن الصورتين معا تكونان صورة واحدة من الحنان الخالص الكامن هناك فى أعماق الذاكرة والذى يختلط مع صورة الأخوة والأخوات وصورة الطلبة والفور الذى يغطى جميع المخلوقات التى تقيم مع الراوى فى المنزل ممتزجا بصوت الطلبة الذى « یرن على كتلة واجهة دار الحريرى قبالتى ، تنفطر الملامح الحجرية وتعانى الجدران قدامى كأنما فى صميم غايظ الطوب قلوبا شقيقة لقلبي » يقترب الصوت ، أدرك اقترابه وكيف سيكون حضوره وشهوده ، وكيف سيبتعد مرة أخرى ، يغيب فى غور سحيق حتى يشبه البدء الختام ، يلتئمان بلا ثغرة فينفيان الغياب ، وأنا أستحضر اكتمال الصورة ، أعيش الرقبى والتحق والانصرام فى تعاقب ملهوف وفرح وأسى » .

ان الوعي هنا يسترجع الصوت ويتوقعه ، فهو يعرفه ويدركه ويعايشه ، ويسترجع ذكريات خاصة كانت له فى المكان ، وصوت الطلبة موجود بداخله أكثر مما هو موجود بخارجه ، هذا الوعي يتحرك شيئا فشيئا نحو النضج والاكتمال ، ان دورة الماضى السريعة ودورة الحاضر البطيئة تنهران معا شيئا فشيئا وعبر القصة فى ذهن الراوى فيكونان لنا دورة ثالثة يمتزج فيها الحضور بالغياب والاثبات بالنفى ، دورة تجمع بين الانتظار والترقب والتحقيق وما يصاحبه من لهفة وأفراح وبين الشعور بالانصرام والانقصاء وما يصاحبه من أسى والآم ، ويدرك الراوى صاحبه الشابورى فى صورة أخرى ليست مخالفة ولكنها مضاعفة كاشفة ليس هذا الشابورى الذى عرفته ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت عن معرفته ، أنه حالة ثالثة مشتقة مما يلايسنا من حال يستبهم كلما اشتد الدورى فى غياب حتى الدهول ، وحضور حتى انتقاء الماضى والآت ، وحتى يكون كل التعبير تساؤلا ملحاحا يدق ، بقبضة من حديد على حافظة الدنيا نشد أنا لاجابة منسية » .

ان الحالة الثالثة هنا هى الحالة التى توصل اليها وعى الراوى بعد حفره الطويل فى أعماق ذاكرته ، هذه الحالة هى حالة ما بين المعرفة والجهل ، الشك واليقين ، حالة حبسية ذات كشف مباشر تمتص على المنطق الجامد ، استبصار بالواقع والذات فى رؤية سريعة مباشرة مع حدوث انصهار بين الأزمنة والامكنة والشخصيات حالة ملتبسة يكون



النحضور فيها وبها ومنها واليهما ممكننا فقط من خلال الغياب ، حالة يمتزج فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ديمومة أبدية مستمرة ، في مثل هذه اللحظات التي نادرًا ما تزور الوعي يحدث ذلك الكشف والاقتراب من الحقائق الخالدة ، وقد كانت وسيلة الراوى للاقتراب من هذه الحقائق وتلك اللحظات هي طبلة السحور ، فمن خلال دقاتها طرح الأسئلة ومن خلال ايقاع هذه الأسئلة وتراكبها حدث ذلك الكشف الذي يبدو مباشرًا لكن الطريق اليه كان مفروشًا بالأسئلة الصعبة والاستفسارات العصبية ، وقد عبرت هذه الأسئلة والاستفسارات عن تلك الروح القلقة المنبثقة المستطلعة التي تبحث وتتحرى وتتساءل وتشكك وتعبر عن رغبة عميقة في الفهم والمعرفة ، ان عمليات الحفر التي قامت بها دقات الطبلة وأسئلتها كشفت عن ذلك الوعي الخاص لدى الراوى ولدى الكاتب بسر الحياة وسر الانسان وحيث تظل الطبلة موجودة دائمًا ويمضي صوتها لكنه كما يقول الكاتب « لا ينصرم ، انما آل الى محاق في دورة مقدورة أبدية » .

والرجل يمضي بها في ليل الحارات كتلة من الظل

في شفيف العتامة ، والقرية كلها قلوب

شدودة الجلد مسلمة للأصداد العميقة

الغليظة . الايقاع مبهم قادم من أعماق

الوقت ومنته فيه ، ديمومة مدورة

باهظة نابضة ، بينا رق الفؤاد

المستلب نهب للصوت وللتذكر .

كنت أفيق من نومي على فجيعة الضجى العالى ؛ وأن أحدا لم يوقظنى  
للسحور . يعصر الغوت قلبى . أقفز من فراشى على ظهر الفرن الى قعر  
الغرفة ، غالى وسط الدار . أجرى الى أمى ، أجذبها « من طرف ثوبها » .  
أخذها الى من : انشغالها : اصرخ بها : « يا أمى ! أمى ! لم لم توقظينى  
للسحور ؟ » وأبكى ، موصول قهرى بنهر جمع حارق فى داخلى ، أبكى :  
« آه يا أنسا ! » تواسسينى . أمى : بفترة القلب من أنجلي وضاحكة : على  
: « يا بنى ! هلا ما أكلنا منه فى سحورنا . ها هو ! هيا ! خذ ! كل ! »  
وأكره أمى كما لم أكره شيئا من قبل . انها لا ترى لهفتى وشغفى ، تنكر  
شوقى وتستخف بجنينى . اصرخ بها : « لا أريد طعاما ! لا أريد طعاما !  
أريد أن أصبحو للسحور . » وأن أرى الطبلة ! ، تكلمنى أمى بمجذبة الملايح  
بين الضحك والرناء : « اذن الليلة يا بنى أوقظك للسحور ! الليلة يا بنى !  
الليلة ! ان شاء الله ! » لا تعزىنى للكلمات : أبكى جزئى لما فأتنى : « هذا  
ما تقولين فى كل مرة ! ولا أصحو للسحور أبدا ! آه يا أنسا ! » .



بعد العشاء والتراويح والحضرة والذكر في الجامع تبدأ السهرة الرمضانية في دوارنا . أبى جالس في الشرفة يسامر ضيوفه . الشيخ أحمد قى الكتاب يرتل آيات القرآن من على بركنه الكاتب لا ينصم « انما ال الى محاق في دورة مقدره أبدية »

هذه الأسئلة وهذه الاجابات التي طرحها الراوى في واقع الامر ليست كافية ، انها تحتاج منا أيضا أن نمضي خطوات قليلة أبعد مع صوت الطبله في أعماق كاتب القصة ومبدعها عبد الحكيم قاسم ، وفي واقع الامر ليست هناك فروق كبيرة بين قناعات الراوى وقناعات الكاتب فالراوى هو الكاتب والكاتب هو الراوى ، لكن تظل هناك بصفة خاصة في هذه القصة امكانية لشيء قول آخر جديد ..

### حركية الإبداع :

قال بيكاسو قبل رسمه للجيرنيكا عام ١٩٧٣ بسنتين « قد يكون من المثير للاهتمام تماما أن نحفظ فوتوغرافيا ، ليس بمراحل ، ولكن بعمليات تناسخ اللوحة ربما اكتشف المرء حينئذ الطريق الذي يسلكه العقل في تجسيده الأحلام »

أتيح لكاتب المقال فرصة سماع قصة « طبله السحور » حين القاهها عبد الحكيم قاسم ذات أمسية على جمع من الأدباء والمهتمين بالأدب ذات أمسية من أمسيات صيف ١٩٨٦ في أتيبليه بالقاهرة وقد حدث حوارها نقاش كثير ، وكانت اتجاهات التحبيذ والموافقة تقوم في مقابلها اتجاهات من الانتقاد والمعارضة ثم قام عبد الحكيم قاسم بإعادة كتابة هذه القصة مرة أخرى ونشرها بعد التعديلات التي قام بها عليها في مجلة « القاهرة » في ديسمبر ١٩٨٦ وأتيح لكاتب المقال فرصة الحصول على المسودة الأصلية للقصة ثم كانت لديه الصورة النهائية لها المنشورة بمجلة القاهرة بما فيها من تعديلات وقد أثارت هذه التعديلات رغبة ما في نفس كاتب هذه الدراسة لتتبع بعض طرائق العقل الإبداعي التي يسلكها في تجسيده للأحلام :

١ - النسخة الأولى من القصة تتكون من حوالى سبع وأربعين فقرة والنسخة النهائية منها تتكون من حوالى سبع وخمسين فقرة ، ومع ذلك فإن جوهر العمل وتصوره الأساسى ظل كما هو ، ان ما قام به الكاتب يتلخص في قيامه بتعديل وتغيير مواقع الفقرات والأحداث ، وخلال ذلك قام بتغيير الزاوية التي ننظر من خلالها إلى الموضوع ، لكن تغيير زاوية النظر لم يرقم بتغيير الموضوع بل زادت وضوحاً وبلورة ، كما أنه قام أيضا بالدمج بين فقرات متباعدة وفي اتجاه آخر قام بالفصل بين الفقرات

والتقطيع فيما بينها اتفاقا مع تراوحه وتردده الدائم فيما بين الحاضر  
والماضي والخارج والداخل \*

اننا نلتزم هنا بمعنى محدد للفقرة ، فالفقرة مجموعة من الجمل  
التي تحمل فكرة معينة أو حالة معينة أو بالتحديد حركة معينة ونهاية  
الحركة تعنى نهاية الفقرة لكنها قد لا تعنى نهاية الفكرة ، فالفكرة قد  
تستغرق عددا من الفقرات ومن ثم عددا من الحركات ، والحركة كما  
نقصلها هي حركة الوعي التي ينتقل بها من الداخل الى الخارج أو بالعكس  
أو من الحاضر الى الماضي أو بالعكس أو غير ذلك من أشكال الانتقالات  
الموجودة بالقصة وهي كثيرة ، والآن فلنحاول أن نحدد أكثر بعض مظاهر  
التباين ، أو بالأحرى بعض مظاهر التشابه والاختلاف بين الصورتين  
المتاحتين للقصة .

٢ - بعد أن نمر عبر فاتحة القصة أو مدخلها التي هي خاتمتها  
أو نهايتها حيث أن شكل القصة هو شكل دائري بدايته هي خاتمته وفيما  
بين البداية والنهاية هناك دوائر عديدة قد تتسع وقد تضيق ، بعد أن  
نمر عبر هذه الفاتحة اللازمة التي هي متشابهة في صورتى القصة نصل  
الى الفقرة الأولى منها ، في هذه الفقرة الأولى في المسودة الأصلية يصور  
الكاتب حالة يقظته مفاجعا إبان الضحى العالى بعد أن فاتته متعة اليقظة .  
إبان السحور فيجربى الى أمه صارخا باكيا شاعرا بالقهر لأنها لم توقظه  
للسحور ، أما في الصورة النهائية المنشورة في القصة ، فليس الطفل  
هو الذى يحمل الفكرة الحالة ، بل الراوى بعد أن كبر واغترب ثم عاد  
لقريته فوجد أحوالها قد تبدلت وناسها قد تغيروا ، وفي الفقرات التالية  
من المسودة الأولى تسود حركة التذكر وتكون أحلام الطفولة وذاكراتها  
وأفراحها وأحزانها وأشجانها ، تمتد حركات وعى الطفولة بدءا من الفقرة  
الأولى ( بعد الفاتحة ) في القصة الأصلية وحتى الفقرة الخامسة والعشرين ،  
وتبلى هذه الفقرات بحركاتها وحالاتها ، كما لو كانت تمثل بذاتها قصة  
مستقلة كاملة ومكتملة ، أما في الصورة الثانية من القصة فان عمليات  
رصد الواقع الحاضر بعد العودة من غياب السفر لم تستغرق سوى حوالى  
خمس فقرات تمتد من الفقرة الأولى بعد المفتتح وحتى الفقرة السادسة ثم  
بعد ذلك تحدث حركات سريعة للوعي متراوحة في وثبات غريبة ما بين  
الداخل والخارج ، الحاضر والماضي ، الطفولة والرشد ، حركة الوعي  
ليست متقدمة هنا للأمام في تقدم متواصل رغم أنه كان يحدث في الماضي  
كما هو الحال في المسودة الأولى ، بل حركة الوعي هنا أكثر حرية ، فهي  
تتحرك للأمام وللخلف ، لليمين واليسار ، للداخل والخارج في حركة  
بنائية مستمرة ومتصلة وأكثر التصاقا بديناميات الإبداع ونشاطاته ،  
أن ذلك الاستغراق في التذكر في المسودة الأولى يجعل مادة هذا الاستغراق



تشكل قصة قائمة بذاتها ثم قلمت عمليات رصد الواقع الحاضر بعد ذلك بتشكيل قصة أخرى بدت مواجهة ومناقضة الى حد ما للقصة الأولى ولتكمالية العمل أيضا ، أما عمليات المزج والصهر التي قام بها الكاتب بعد ذلك في النسخة الثانية فجعلت نسيج العمل قطعة واحدة تتباين عناصرها لكنه ذلك التباين الذي يؤكد الوحدة لا الاختلاف .

٣ - ان التباينات التي حدثت فيما بين الصورة الأولى والصورة الثانية من القصة لا تشمل فقط على تغيير الأزمنة وتقطيع الحركات واللمع بينها بل تشمل أيضا على عمليات الحذف والإضافة لبعض الجمل والكلمات ويتضح ذلك بجلاء عندما ننظر الى صورة الصفحة رقم ( ٤ ) من المسودة الأولى من القصة ونقارنها بمثلتها من القصة المكتملة ، من ذلك مثلا أن الفقرة التاسعة في الصورة الأولى تبدأ بجمله « عرفته وذكرته في ذهنتي ونغياي » انه يلعب معنا ... ، هذه الجملة غير موجودة في الصورة الثانية من القصة وتأتي الإشارة الى لعب الأطفال الجماعي في الصورة الثانية في الفقرة لخامسة في مقابل الفقرة التاسعة من الصورة الأولى في صيغة الماضي « كان » في حين أن هذه الجملة في الصورة الأولى تشير الى الحاضر « أنه » وقد كان التحويل الذي حدث في صيغة الزمن من الحاضر الى الماضي متفقا أكثر مع التحويل الكلي الذي حدث في القصة فيما يتعلق بما قام به الكاتب من فتح تلقائي لبوابات الزمن والتذكر واستقبال فني متجدد للمادة المتدفقة عبر هذه البوابات والصهر الجديد لخيال العمل .

٤ - نفس الشيء أيضا يمكن قوله على الفقرة العاشرة في الصورة الأولى التي تقدمت فصارت الفقرة السادسة في الصورة الثانية ، ولكن حدثت هنا عمليات حذف وإضافة كثيرة فهذه الفقرة تبدأ في الصورة الأولى « وقد حكى لنا شابوري أن ... » في حين أنها تبدأ في الصورة الثانية بجمله « سألته : أما زلت تدور بالطبلة يا شابوري ؟ » وهذه التساؤل يرد في الصورة الأولى في الفقرة أو الحركة ٢٩ ، كذلك فإن المعلومات الواردة بشأن والد الشابوري تأتي في الصورة الأولى في صيغة أنه حكاهم للراوى ولأصدقائه في حين أنها تأتي في الصورة الثانية في صيغة المعلومات الراسخة الشبيهة ، بالمعلومات التي يعرفها الشخص وكأنها معلومات خاصة بحياته هو وليست بحياة الآخرين ، والصيغة هنا توحي أكثر بذلك التوحد الذي كان بين الراوى والشابوري وبكل ما يتعلق به ، بطيلته وشخصه وأبيه وغير ذلك من المتعلقات ، وبعد ذلك فإن هناك أيضا بعض الكلمات التي حدثت لها تغيرات بالحذف والإضافة في هذه الفقرة مثل كلمة « الطبلة » في الصورة الأولى بينما هي « طبلة البلد » في الصورة الثانية ومثل جملة « عليه أن يدور بها حول البلد



ساعة السحور . في الصورة الأولى التي حينما صار خامل الطيلة في شباك بصري عرفتة ، في دوخالي وتشئت وعى عرفتة . نعم انه هو الشابوري بعينه : أحد رفاق لعبى بلا اشتباه . ليس كباقيهم ، لكنه واحدهم على أى حال . انما هو فقط معلول . جمعت العلة فيه مزيجا عجيبا من الهرم والطفولة ، جمعتهما في بدن ذابل هش وجلد ناعم متعفن . ولامع كشيبة عجوزة . فهو صبي يملك سر السنين ، ورجل فاقد بطش الرجال . طفل بلا طفولة وكبير بلا حول .

عرفته وذكّرتة في ذهلي وغيايى ، انه يلعب معنا ، ينزلق مثلنا ، يخن ويخاطر ، يخرف ويهرف ، يشقى ويستخف ، يهدم ويبنو ، يكن ويسخر ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحيانا نفرح به ونحبه ، وأحيانا نلاحقه ونؤذيه . لكنه يبقى دائما مخصوبا بحالة نائبا بحقيقته . لا تكون معاشرته وصلا . ولا يكون لمسه يقينا . جوهر له صفات غريب منطقها على ادراك الحواس .

وقد حكى لنا شابورى أن أبوه الفقى الذى مات وتركه وأمه العمياء العجوز أورثهما حصة شائعة في الطيلة عليه أن يدور بها حول البلد ساعة السحور أياما معلومة من شهر رمضان . الحكاية تخالط أوقات لعبنا . وهي الآن تتبعثر عبارتها وصورها ومشاهدتها في زوينة الضجيج العائية . ونحن في غفلي اختلط معناها بمعنى الشابورى اقترابنا من مداركى واستقصاء ، على فهمي . أتساءل ، كيف تهون الطيلة حتى يحملها ويندور بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أو من أنه ليس للطيلة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها بهرما ويروع به الدنيا في بهاعة هامة مبتكرة من ليل رمضانى أن غيض جفنه لا ينام قلبه .

لكن لا . هذا ليس الشابورى الذى عرفتة ، وهو أيضا ليس الشابورى الذى عجزت عن معرفته . انه حالة ثالثة مشتقة منا بلا لبسنا الآن من حال يستنبهم كلما اشتد الدوى في غيايى حتى الدهول ، وحضور جنى انتفاء الماضى والآتى ، وحتى يكون كل تعبير تساؤلا ملحاحا يدق بقبضة من حديد على حافظة تحولت الى « على الشابورى الابن أن ينور بها في الحارات ساعة السحور » وكذلك جملة « الحكاية تخالط أوقات لعبنا » في الصورة الأولى تحولت الى الحكاية خالطت أوقات لعبنا . في الصورة الثانية ، وجملة « وهي الآن تتبعثر عبارتها وصورها ومشاهدتها في زوينة الضجيج العائية » في الصورة الأولى تحولت الى جملة « وهي الآن تشحب عبارتها وتهمد صورها ومشاهدتها في همود نفسى وجوعى وظنى ومعاناتى اليوم الرمضانى القاطظ » في الصورة الثانية ، وجملة « هي في غفلي اختلط معناها . . . » في الصورة الأولى تحولت الى « والحكاية في غفلي اختلط معناها . . . » في الصورة الثانية وجملة « أتساءل ، كيف تهون

الطبله حتى يحملها ويلتزم بها الأبله السخيف هذا ؟ وأحيانا أومن انه ليس للطبله سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويرفع به الدنيا في ساعة هامة متفكرة من ليل رمضان ان غمض جفنه لا ينام قلبه ، في الصورة الأولى تحولت الى الصيغة التالية في الصورة الثانية « انظر له ارقب اجابته على سؤال وهو يقول لي : أدور بالطبله في أيامي والشركاء كلهم في أيامه » قلت : « وما زلت تمر بيابنا أيضا ؟ » هذا في حين جاءت الجملة الخاصة الواردة في الفقرة السادسة والتي بدأت يقول الراوي « أتساءل ، كيف تهون الطبله حتى يحملها ويلتزم بها الأبله السخيف ؟ » والتي جاءت في الصورة الأولى في الفقرة السادسة كما قلنا تجاود الظهور مرة أخرى في الصورة الثانية ولكن في الفقرة ( ٥١ ) وتكون صيغتها « تساءلت عن هوان الطبله حتى يحملها ويلتزم بها رفيق اللعب الأبله السخيف هذا ؟ ثم اننى لما تفكرت فيه انكسفت ، وصننت حتى رأيت انه ليس للطبله سوى هذا الكيان الشاذ العجيب يستنطقها سرها ويرفع بها الدنيا في ساعة هامة متفكرة من ليل رمضان ان غمض جفنه لا ينام قلبه » ان التساؤل المصحوب بالاستنكار في الصورة الأولى يتحول الى تغاطف وتوحد وتفهم في الصورة الثانية .

هذه التعديلات وغيرها والتي هي نواتج ضرورية لعمليات التقييم والمقارنة الابداعية ما بين ابداع سابق وابداع مأمول ، ابداع منجز وابداع يحسن انجازه ، بين الابداع المتحقق والذي قد لا يرضى عنه المبدع والابداع الكامن الذي يحلم به ويستقي اليه ، هذه التعديلات انما هي فقط مؤشرات خارجية على ذلك التفاعل ارى ابنى واقفا في هذه الشرفة ، في اثر شفق آخر ، في تلاوة الشيخ أحمد المبحوح الصوت ، في تلاوة خفيضة في كل بيت وفي كل قلب . اريد ان ارى ابنى هناك ينظر ساعته القضية ، ثم يتبلى لون الوقت حوله ، فاذا ما اذن انتدب الشيخ أحمد للأذان ، لكن الشرفة قدامى بقفرة ارباما ، والارائك علاجا التراب ، وأنا جموت تهرس الضنجة سكيمة نفسي ، حتى قمت اذا ان أوان طعامي .

جلست صامتا في وسط دارنا الموحين معلق البصر بالمصباح الكهربى المشنوق من حبله في السقف . في الحائط الرف الطينى حيث وضع في الايام القديمة مصباح الزيت الملمع الزجاجية فصحت في نوره الاشياء . الآن يختنق الضوء بضعف التيار فينكرنى المشهد الذى حولى . هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا ، هذا الصمت المنصوبة سرادقاته المتربة في الباحة أذى لم يجرب أنسا ، هذه الدار ليست دارنا ولا تشبهها ، الا كما يشبه القبر عنقوان حياة صاحبه وتوهجها ، جلست في الباحة تمتد أمامى شواهد قبور التذكر ، وأنا الشاكل الوحيد .



نقمت الى مرقدي هنا على ظهر الفرن في دارنا هذه . لم آكن راغبة في الخروج ، لم يكن شيء مقادر أن يخزني اليه ، أو يخزيني به . حتى ولا قلفت الصحاح يرمقون مطرحي الخالي في مجلسهم في المساء الرمضاني ويتساءلون . اننى كثر تخلفى حتى اعتادوه . وأنا ان لحقت باجتماعهم بقيت صموتا وقت مبكرا . ينظرون في أعقابى كاسفين . انهم عجزوا عن أن يخلقوا لدينهم الجديدة في قلبى تقبلا ، وعجزوا عن أن يخلقوا في صمخ دنياهم انصاتا وفهما . أطير الى دارنا فزعنا كبومة تخيفها الأصوات والأضواء ، أخف الخطر تحت رجوم مكبرات الصوت تجار بالتراتيل والفنج ، بالموعظة الحسنة والدعارة . أفر من الضحك والزعيق ، وخبط أوراق اللعب في الطباي . الدينامي النشاط الخلاق الذى يثور في العقل الابداعي ، وبمقارنة بسيطة بين حالات الكلمات والجمل والأزمنة والصياغات في صورتى القصة يمكننا أن نكشف ذلك الشوط الذى قطعه الكاتب من أجل الوصول الى جشطلت أو صياغة كلية أفضل تعمق الرمز وتساهم في تنظيم العمل بشكل يتسم بالمعنى والأصالة .

• - يمكننا أن نلاحظ أيضا أن ما قام به الكاتب لم يكن فقط إعادة توزيع فقرات القصة وتسلسل عناصرها وترتيب مكوناتها بطريقة جديدة ، ولم يكن ما قام به أيضا هو الحذف أو الإضافة أو التعديل فقط أو التقديم والتأخير ، بل كان هناك سعى دائم أيضا لاكتساب الكلمات رهالة أكثر بحيث تكون أكثر دلالة وأكثر انساقا مع روح العمل ، والنضرب مثلا بسيطا لذلك من الصفحة رقم ( ١١ ) في الصورة الأولى للقصة ففي منتصف الفقرة ( ٣٢ ) والتي تبدأ بجملة « جلست صامتة في وسط دارنا الموحش » . وبعد عمليات الشطب الجادة التي قام بها قلم الكاتب لإخفاء أو استبعاد تعبيرات لم يرض عنها ، بدأت جملة « هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا كانت هنا » هذه الجملة تزد كفا هي في الصورة الثانية ، وكل ما يحدث هو تغيير « ولا كانت هنا » وقد وضع الكاتب مكانه كلمة « ولا وعت » فصارت الجملة هي « هذه الجدران لا رأت ولا سمعت ولا وعت » ونعتقد أن هذا الإبدال كان مناسبا لانه وضع الوعي محل الوجود المادى ، فصار الوعي الذى هو ذهنى أو انساني مرتبطا أكثر بالرؤية والسمع وهما من خصائص الانسان أو الكائنات الحية بشكل عام والانسان بشكل خاص ، أما « ولا كانت هنا » فهي أكثر عمومية وترتبط بالوجود الانساني والوجود المادى الصامت أيضا ، وبالتأكيد فإن الكاتب حين كان يتحدث عن الجدران نازعا عنها صفات الرؤية والسمع والوعي فانه لم يكن يعنى تلك الجدران الصامتة الباردة بل الناس الذين يسكنون خلفها أو يقيمون بجوارها ، وخلال تشخيص الكاتب للجدران واكتسابه لها صفات انسانية قام بالتعبير عن رؤيته الراضية لمحاولات البشر الى كائنات جامدة كالجدران .



٦ - أن المقارنة ما بين صورتى العمل الأولى والثانى لا تكشف فقط عن ذلك الهاجس الابداعى للتطوير والتحسين وإعادة صياغة التصور فى أشكال صورة ممكنة يراها المبدع لكن هذه المقارنة تكشف أيضا عن الدور الذى يمكن أن يلعبه « الآخر » باعتباره الوجه الآخر لعملية الابداعية ، ليس بعد ظهور الناتج الابداعى فقط ، ولكن أثناء تشكيل هذا الناتج وتبلوره ، فالآخر ليس موجودا « هناك » فى الخارج فقط ، بل « هنا » أيضا فى الداخل ، فى عمق عملية الابداع ، كما أنه يمكن أن يؤثر فيها ، واعتقد أن عملية عرض الكاتب لعمله الأول على الجمهور كان لها أهميتها الكبيرة فى الاسراع بتبلور هذا العمل بطريقة أو بأخرى .

لكن الشايبورى قدم بالطبلة من أعلى الشارع . قبضت على يدي أبى وأمسى مرتسعا ، وحما حديا على ارتياحى : « حينما حازانى الشايبورى وطأ طلى ، وأسى على قلبى . آه . لقد أشبه البدد الختام وانتهى الغياب . »

منطلق أى على يدي وحنت أبى بوجهها على وجهى : « كلمتى أبى قال لي : « كانت هذه طبلة السحور يا بنى ! » قلت له : « نعم يا أبى ! وأنا قد أدركت مولدى ! » قال أبى : « هل توقظك للسحور كل يوم يا بنى ؟ » قلت : « لا أبنى بعد ذلك سوف أصبح لموعدي وحدي ! » حزت يدي من يدي أبوى ، وقفت وحدي . اقيمت قامتى لا ظل إلا طلى . »

« جازت على عقيبى » دخلت وأغلقت بابى : « لبثت حنيهة فى مكاني . انصبت للصوت المتعمد واتأمل ما حولي . هذه وأرى : « قبور المذكرات فى حرسيتها والتشويق الآتى ، دخلت غرفتى . « ضجيت الى ظهر الفرق : « جلست على فرشيتى . « جازت الى خفيضة طعمى : « أمضت لقيمتانى : « ماعة يطعم دموعى : « تنهدت أهذى : « اننى راح أكل أطيب مما طيختة لي أبى . لكننى الواحد يأكل أيضا ! « أكلت ونويت نوماً غير أخرج النظر فى الظن فدائى الصغير : « رقت مغمضا يقطابا وضوت الطبلة ما زال هنا . « تنهدت الدموع من عيني ، أغمس متسائلا فى خروقة بكائى : « ما هى طبلة السحور . « طبلة السحور . « ما هى ؟ »

والرجل يمضى بها فى ليل العارات بحبكة من  
الظل فى شفيف العتامة ، والقرية كلها  
قلوب مشدودة الجلد مسلمة للأصداء  
العميقة الغليظة . الايقاع مبهمة قادم من  
أعماق الوقت ومنته فيه ديسومة مدورة  
نهب للصوت وللتذكر

## خاتمة :

ان فحص هذا العمل الابداعي « طيلة السحور » لمتعة المتميز « عبد الحكيم قاسم » يكشف عن هاجس غلاب مسيطر عليه ويسيطر أيضا على غيره من المتبعين الصادقين ، فهو خاصية ممثلة للدافعية الابداعية ، ويتمثل هذا الهاجس في الهروب من المألوف والابتعاد عن الشبائح والافلات من القصور الذاتي والتكرار والسعي نحو الأصالة ، وفي باطن هذا يتمثل هذا السعي الدائب للمعرفة والاستكشاف حسب الاستطلاع المعرفي الذي يثير قلق الفنان وتردده ومن ثم سعيه الدائم للتعديل والتحسين والتطوير . بدعا من مستوى المفردة الى مستوى الجملة الى استخلاصه لغة تراثية أحيانا لتستفيد من بعض آيات القرآن ومن بعض الصيغ التراثية في الحكى والرواية الى مستوى النص الابداعي الكلى الذى هو صيغة جديدة ، لم يكن الكاتب ومن ثم الراوى فى « طيلة السحور » واقفا فى قبضة أسر الماضى يحن اليه ويجتر ذكرياته عنه فى حالة شبه فصائية منفصلة عن الحاضر ، بل كان يسعى من أجل فهم ما لم يفهم ومعرفة ما لم يعرف . أملا فى الاستفادة من بعض نقاط هذا الماضى المضيئة وفق مواصلة الحاضر والمستقبل بصيغة أفضل . لم يكن رجوع الراوى الى الماضى تكميلا الى الفردوس المفقود ( فى الماضى ) وهروبا من الجحيم الموجود ( فى الحاضر ) بل كان سعيه وراء طرح التساؤلات والحصول على اجابات ، اقتناعا منه أن هذه التساؤلات لم تطرح من قبل أو طرحت بشكل غير الملائم ، كما أن عماء هذا الراوى للحاضر لم يكن عماء ورفضاً للحاضر كله بل لجوانبه السالبة ومظاهر التفكك والانهياد الظاهرة فيه ، أما المظاهر الايجابية والبناءة فمرحب بها ومطلوبة بل وضرورة من ضروريات الحياة والوجود ، ان علاقة الراوى ومن ثم الكاتب بالماضى والحاضر هي علاقة عدم اكتفاء أو هي علاقة غير مشبعة ، ومن ثم فهو يحاول البحث عن واقع آخر مأمول يكتسب من الماضى والحاضر بعض مميزاتها ، لكنه يضيف اليها أيضا ، هذا الواقع موجود « هناك » فى المستقبل وما يحاوله الفن الابداع الجيد هو تقريبه وتضييق « هذه المسافة ما بين الحاضر والمستقبل » .



## رحلة السحور

عبد الحكيم قاسم

والرمل يصفى بلا في ليل الحارات كتلة من اللؤلؤ  
في شفيف الغمامة ، والغرية كلال قلوب  
شدودة الجوار شتمة للأمداد العبيقة  
الفلقة - الريقاع بهم عادس بهم أعماق  
الوقت وشتت فيه ، وديونة مدورة  
بأحطلة نابضة ، بينا رقى اللؤاد  
المستلب منبه للصوت وللذكر

كنت أقيم من نومي على خيمة اللحن العالي ، وأني أهدأ لم يوقظني  
السحر . يعصر الغوت قلب . أقفز به فراشي على ظهر القرون إلى  
شور العزقة ، فاني وسط النار . أهرق إلى أسي ، أجد بلا به  
لحمه نوح ، آخذها إلى به الشغلا ، أخرج بلا : « يا أسي !  
أسي ! لم توقظني للسحر ؟ » وأبكي ، موصول قويا بنهر دمع  
حار في داخلي ، أبكي : « آه يا أسي ! » تواسيني أسي عنفلة القلب  
به أجلي ومناحكة علي : « يا بني ! هذا ما أكلنا منه في سحرنا .  
ها هو ! هنا ! هذا كل ! » وأكره أسي كلام أكره شيئا به  
قبل . إلا لوترى لهن في شفق ، تنكر متوفى في تحت جحش  
أصرخ بلا : « لا أريد طعاما ! لا أريد طعاما ! أريد أن  
أصو السحر ، وأن أرى البقلة ! » تكلن أسي معذبة الملامح  
عنه العنك والرتاء ، وداد ذن الليلة يا بني أو قظله السحر ! الليلة  
يا بني ! الليلة يا به شاء الله ! » لا تعزين اللغات . أبكي حزني  
لما فانت في هذا ما تقولين في كل مرة ! وبدأ أصو للسحر  
أبدا ! آه يا أسي !

بعد العشاء والتراويج والحظرة والذكر في الجاع تبدأ السهرة  
الرومانسية في دوارنا . أبا جاسي في الشرفه يسار صنيو فقه .  
الشيخ أحمد فتح الكتاب يرتل آيات القرآن به على دكتة



حقيقاً صار حائل الطلبة في شئنا بصرى عرفته ، في دواخلف  
 وفتحت وحي عرفته . نعم إنه هو الشابورى بعينه ، أحر  
 رفاهه لحي بعد اشتباه . ليس سباقهم ، قلنه وراهم على  
 أى حال . إنما هو قط معلول ، جمعت العلة فيه سريراً عجيباً  
 من الرزم والطفولة ، جمعتها في بدن ذابل صلب ورجل  
 ناعم متنعن ، وروح كشيبة عجوز . فهو صبي يملك  
 سر السنين ، ورجل خاقد يلبس الرجال . طفل هذا طفولة وكبيره

بلا حول .  
 كعرفته وذكرته في ذهلي وغياي . (إنه يلعب معنا ، يتدفع ثلثه  
 بين ديتالمر ، يحرف ويرف ، يثقل ويسخن ، يهد ويبرح ،  
 يكبر ويسير ، ونحن نكيد له ونسخر منه ، وأحياناً نخرج به  
 ونثبه ، وأحياناً نلطفه ونؤذنه . قلنه يبقى دائماً مضمناً  
 بحاله دائماً بحقيقته . لا تكون معاشرته ومنازلته ، ولا يكون  
 معه يتيماً . جوهر له صفات غريبة تنظرنا على أوراها .

الحكواتي .  
 لقد على لنا شابورى أم أبوه الفقى الذى مات وتركه وأمه  
 العبد العجوز أدرها حصة شائعة في الطلبة عليه أن يدور  
 بأول البلر ساعة السور أيا ما معلومة من شرور عتات  
 الحكاية تخالط أوقات لحي . وهي أتره تشتت عيارتها ومورما  
 ومشاهدتها في زويدة الفخ العائنة . وهي في عفتي إقتلا  
 معانها معني الشابورى إقتراها من مداركي واستعصاها  
 على فهمي . أشاءل ، كيف تهون الطلبة من جمال ويدور  
 في الزبد السيف هذا ؟ وأحياناً أوممه أنه ليس  
 للطلبة سوى هذا الكيان الشاذ العجيب ينتظرنا ظروما  
 ويرجع به الدنيا في ساعة حادثة تنكره من ليل  
 ونقائى أنه طمعه منه لزيام قلنه .

لكن لا ، هذا ليس الشابورى الذى عرفته ، وهو أينا ليس  
 الشابورى الذى عجزت عنه معرفته . إنه حاله ثالثه مشقة  
 مما يدبنا أتره من حال يستبهم كلما اشتد الدوى في غياب  
 من الحصول ، وخصر عن انتفاء الحافى والتركى ، ومن يكون  
 كل التعبير تاولاً على ما يديه بقية من صبره على حافطة

أرى أجب واقفاً في هذه الشرفة ، في أيدي عفتي أصر ، في  
تعدد الشيخ أصر المجمع الصوت ، في تعدد ضيقه في  
كل بيته وفي كل قلب . أريد أنه أرى أي صناديق ينظر سافته  
المنصية ، ثم يقبل لون الوقت هوله ، فإذا ما أذن التذنب  
الشيخ أصر لأذان . لكن الشرفة قداس بقرة أراضا ،  
والأرائله على ما التراب ، وأنا صوت ترسي الله مكينة  
يقس ، من تحت إذا آت أوان طعاس .

فكبت سائناً في وسط دارنا المدهشة معلنه البحر بالمصباح  
أكثر من المشهور به حبله في السقف . في الحائط الرضف  
الطين حيث وضع في الأيام الندية مصباح الزيت  
المجمع الزجاجة فصحت في نورة الأرشيار . الأثره يمتنع  
الصوت بصنع التبار فيكون المشهد الذي هو ك .  
~~الشيخ أصر لأذان . لكن الشرفة قداس بقرة أراضا ، والأرائله على ما التراب ، وأنا صوت ترسي الله مكينة~~  
~~يقس ، من تحت إذا آت أوان طعاس .~~  
ولم كانت هنا ، هذا البيت المنصوية سرارقاته المبرجة في  
الباحة أرك لم يجرب أنباء هذه الدار ليست دار نار  
شبر ، إلا كما يشبه القبر عنوان حياة جاسبه وقوهج ،  
عبرت في الباحة تحت أمانى سواها ~~الشيخ أصر لأذان . لكن الشرفة قداس بقرة أراضا ، والأرائله على ما التراب ، وأنا صوت ترسي الله مكينة~~  
~~يقس ، من تحت إذا آت أوان طعاس .~~

لقد كنت أرى برتدي هذا على ظهر الفزن . في دارنا هذه ، لم أكن  
ربما في الزواج ، لم يكن من ينادر أنه يفرزني إليه ، أو  
يعبرني به . من وسعت ~~الشيخ أصر لأذان . لكن الشرفة قداس بقرة أراضا ، والأرائله على ما التراب ، وأنا صوت ترسي الله مكينة~~  
أمكن في مجلسهم في المار الرضفان وميتا ولون . إنني  
أكثر تخلف من اعتادوه . وأنا به لفت بافتاحهم بفت  
صوتاً وفت مبرأ . ينظرون في اعتقاني كاسفهم . إنهم  
عجزوا عنه أنه يملقوا لديناهم الجديدة في قلبهم ~~الشيخ أصر لأذان . لكن الشرفة قداس بقرة أراضا ، والأرائله على ما التراب ، وأنا صوت ترسي الله مكينة~~  
قبحهم ، وعجزوا عنه أنه يملقوا للآبتي في صلب رينا هم  
انصافاً وقرها . أظير إلى دارنا فرغاً كبوة تخلفها  
الاصوات والاصوات ، أظف الزهر تحت رجوم مكرات  
الصوت تجار بالترابيل والفتي ، بالمعلقة الكسنة والدرعارة .  
أفر من اللحن والزعيم ، وفت أوراها اللعب في الطباي .



تكن الشهور قد قدم بالطلبة منهم اعدى الشارع فبنت على  
 يد - ا ب و ا من مرتاناً وها صديا على اربابا . وحينما  
 حاروا الشهورى . وطلالها . واسى على قلب . ٢ .  
 لقد استبه البدر - الكتاب وانتن العباب  
 منغلط ا ب من يد و حنت ا من بوجرد على و جره . كلن  
 ا ب قلن ك ا د كاشت هذه طلبة السجود جابن ا . قلت  
 به ا د نعم يا ا ب ا وانا قد ادركت بوردى ا . قال  
 ا ب ا د هل قد قطعت السجود كايوم جابن ا ب قلت ا د لا  
 اثنى بعد ذلك سوف ا فهو لم يردى وصرى ا . صررت  
 يدى به يدى ا بوى . وفتت وصرى . ا تمت قاسنى  
 يد طال ا ب طالى

فبنت على عجبى . ر ضلت وا غلقت بابه . لبشت حنيرة  
 نى مكان . ا ضلت للصوت المبتعد واثايل لا هوك .  
 صلبه وارى . فتور الذكريات نى حر صلتا عوالتو لم  
 لخلق . وطلعت عطفنى . صعدت على نهر الزن . جاست  
 على فرشتى . جبرست الى صحنه طعاجى . اضع لتيامك  
 مائى بلمع دموعى . تنهدت ا صدى ا د اثنى لم ا كل ا طيبى  
 بما طينه ا ب . تكن الراص يا كل ايتا ا . ا كلت ونويت  
 ومنه غدا ا طرب ا نظرن ا ب فردانى الصغير . رقت بظفرتى  
 بتظلتا وصوت اليلة بلزال صاكن . فتصور الدروع به عجبى  
 ا هلى متناهد نى مرقة بكائى ا د حاص طلبة السجود  
 ا د حور - حاص . ٢ .

والى جل عيني بل نى ليل الكارات محله . به  
 الظل ا شفيف العناسة . والقرية كالا  
 قلوب متدودة الجلد مائة نالوا هذار  
 العمية الغليظة . الا يتابع منهم قاصد  
 احماء الوقت وطمح فيه . ويعوقه صدد  
 ا صفة نايبة . بنى ارفه الفواد المستلب  
 مرنجى للصوت والذكر



قميص وردی

- هذا الموس بالتفاصيل
- 
- له نوراً أمين،



تندرج رواية « قميص وردى فارغ » للكاتبة نورا أمين تحت ما أصبح يسمى الآن كتابة الذات أو كتابة البوح أو كتابة الانا الابداعية لذاتها أولا ثم للآخر ثانية في مقابل تلك الكتابة التي كانت تتم للآخر أولا ثم للذات ثانية .

هناك حضور كثيف للذات في هذه الرواية ، وحضور كثيف للواقع أيضا فيها ، الواقع موجود بكل تفاصيله وتغييراته وتحولاته وشخصياته وتاريخه وأعماله الفنية وملابسه وماكولاته وثقافته العامة وثقافته الفرعية، والحضارة الأمريكية والغربية موجودة في عالم الواقع وعلى مسطحه في المأكولات والمشروبات والملابس ، والذات هنا تحاول أن تكتشف لها نافذة تطل من خلالها وتحكى لنا عما تعانيه بداخلها وما تراه بخارجها .

### دلالة العنوان :

قميص ووردى وفارغ : القميص ثوب يرتدى ، شيء يلبس ويخلع ، يحتوي الجسد أو يكون فارغا منه ، يعرض في المجلات أو على الأرضية أو يرتدى في قاعات عروض الأزياء ، ويعبر عن الشخصية الفردية والجمالية ، القميص يجمع بين الاستدارة والاستطالة ، بين النعومة والخشونة ، يمكن أن يكون محبوبا أو مكروها ، يتم بيعه ويتم شراؤه ، يرتبط بالأجزاء العليا والأجزاء السفلى من الجسم ، نصفه الأعلى يرتبط بالرأس والرقبة والصدر والقاب ومن ثم العقل والتفكير والانفعالات والوجدان ، ونصفه الأسفل مرتبط بالساقين وأجهزة التكاثر والجنس والغرائز والرقص .. الخ هكذا فان القميص يجمع رمزيا بين اشراقه المرتفع وتوجس مخاوف النازل والمنخفض .. هو أنقى ورأسى ، مستدير وشبه دائري ، وهو يظهر ويكشف ويخفى ويمنع في نفس الوقت ولذلك فهو رمز مزدوج بكل دلالات هذه الازدواجية وإحالاتها .



الشوب وردى : واللون الوردى درجة من درجات الألوان الساخنة ، لكنها درجة أقرب الى الهدوء الحالم ، اللون الوردى لون ورمز شديد التعقيد ، فهو مزدوج بين البارد والساخن ، ومن ثم بين الاكتمال السماوى والانفعال الأرضى ، الوردية رمز للزمن والخلود ، الحياة والموت ، الخصوبة والجذب ، والورد رمز للسعى نحو المجهول ، نحو رؤيته أو ادراكه فى حدود تكوينه الخاص ، بعيدا عن مخيلة الحياد التى ينطوى عليها خطاب ضمير الغائب فى الفصول الموازية ، وبعيدا عن سخرية الراوى الخارجى الذى يخلى المشهد من تعليقاته الساخرة ، كى يتركنا فى حضرة الأحداث والنماذج البشرية التى يصطدم بها أشرف عبد العزيز سليمان ، أو يستجيب اليها بما ينطقه خطابه المباشر الذى يحيله الى راو مواز للراوى الخارجى . وكما يتحول القارئ الى مروي عليه فى خطاب الراوى الخارجى ، حيث يدل تباين التعليق على التعدد الامكانى للمروي عليه ، فان القارئ يظل محافظا على الوضع نفسه فى حالة الراوى الداخلى ، على نحو يتصل مباشرة باختلاف منطوقات الخطاب الذاتى فى اشاراتها التأويلية المباشرة أو غير المباشرة الى الشخصيات والأحداث والمشاهد .

ولكن تناوب ضمير المتكلم والغائب الأداء فى القسمين الأول والآخر من الرواية على مستوى حركة البطل التى تتموج فى دوائر كبرى ، يحقق البعد الأول فحسب من تعدد الزوايا التى لا تكتمل الا بعلاقة البطل بنظيره فى الثنائية التى تتجلى فى القسم الثانى ، واذا كان أول فصل من هذا القسم يتكون من مقتبسات ينقلها الدكتور رمزى عن دوريات وكتب ، مقابل الفصل الثانى الذى هو مسودة لمذكرة دفاع ، فان العلاقة بين الفصلين شبيهة فى تعارضها الثنائى بالعلاقة بين ضمير المتكلم والغائب فى بقية أقسام الرواية . أعنى أنها علاقة تواز دال فى تركيب عناصر البناء ، تتكشف به الوقائع تسجيلىا ، أولا ، بواسطة قصاصات المعلومات المقتبسة عن مصادر موثقة ، حيث النسبة متعمدة الى المصدر الخارجى وتتكشف الوقائع نفسها فى بعد مواز ، ثانيسا ، من حيث أثرها على شخصية الدكتور رمزى الذى سعى الى الحفاظ على شرفه الخاص مثل أشرف ، بطريقته الخاصة وفى اطار عالمه الثقافى المتميز بالطبع ، فانتهى الى السجن نفسه ، وظل محتفظا بقدرته على المواجهة بواسطة وعيه الذى أتاح له مدى أرحب وأوسع من المقاومة بالمعرفة التى رأى فيها قوة والشى ترجم شعوره بها بواسطة شذرات سردية ، أقرب الى فقرات سيرة ذاتية يؤديها ضمير المتكلم الذى يقابل ضمير الغائب فى قصاصات المعلومات ، ويوازيه فى الوقت نفسه .

واذا كانت القصصات الأولى المقتبسة تتجاوب مع القصصات الثانية الشخصية تتجاوب الذاتى والموضوعى ، فى الدلالة التى توضح الدائرة الصغيرة لتعارض أشرف / جون ضمن دائرة القضية الكبرى لتعارض الأوطان الفقيرة ومصالح الشركات متعددة الجنسية ، فان هذا التعارض الأخير لا يكتمل الا بدائرة تتوسط ما بين طرفيه . هى دائرة « الأرشييف » الوطنى القومى الذى يرد المواطن على الوطن ، بواسطة عرض العرائس الذى يحيل كل عروسة الى قناع ، يؤدى دراميا عنصرا من عناصر المعلومات التى ضمها الأرشييف فيما يشبه مسرح الجريدة ، حيث تنطق كل الأطراف الفاعلة فى مفارقة الشرف التى انتقلت من أضيق دوائرها الخاصة الى كبرى دوائرها العامة ، واصله الى ذروة مسرحية تشير ، بدورها ، الى ثنائية أخرى ، تقنية ، تجمع ما بين الأداء السردى والأداء المسرحى فى نوع متميز من أنواع القص الذى يستغل الأماكن اللا محدودة لحوارية الشكل الروائى .

ومرة أخيرة ، يتركب الأداء المسرحى العرض العرائس من ثنائياته الخاصة التى تجمع ما بين المشابهة والمخالفة ، التوازى والتعارض ، ولكن على نحو تتجاوب به هذه الثنائيات مع ثنائيات النماذج التى يحتويها السبجن ، حيث الاشارة غير المباشرة الى الدوائر المتسعة التى تتكشف مفارقة تعارضاتها على نحو مباشر مع القصصات المقتبسة ثم شذرات الذاتية ، فى سياق من التصاعد الذى يصل الى ذروته فى العرض المسرحى الذى يرد النتائج الى أسبابها فى تشابكها المعقد . وعندئذ ، تعود الرواية الى مسارها السردى ، بعد أن اكتملت دوائرها التى تدفعنا الى معاودة النظر فى كل شئ قرأناه ، ومن ثم مساءلة عالمها بوصفه عالما الذى نعيش فيه على مستويات متعددة مفارقة « شرف » .

الجمال والرشاقة والسعادة والاكتمال ، وهو كذلك رمز للتواصل مع الآخر ، والشهوة الجنسية وكل ما يبهج الحواس ، للهوى المتأجج المرتبط بالخمر والنزعة الجنسية والاغواء ، رمز للآلهات الاناث ، رمز يرتبط بالحب والحياة والابداع والخصوبة والجمال . وذبول الورد يرمز للموت والأسى والفقدان ، وأشواك الورد ترمز للدم والاستشهاد والعذاب الكبير المقيم ، لآلام لا حده لها تجثم على العقل والوجدان .

الورد فى الجنازات رمز للحياة الخالدة والانبعاث والرغبة فى التجدد واستعادة الحياة ، وحديقة الورد هى الفردوس المفقود ، فكان الزواج المقدس ووحدة الأضداد والرغبة فى التواصل مع الآخر ، والورود والزهور رموز خالدة دوما فى الميثولوجيا الانسانية .

القميص وردى وفارغ ، والفراغ يساوى الموت والعدم والنهاية  
وذبول الورود والرواية تبدأ هكذا بالنهايات ، بالافتراق عن الحبيب  
وبالصمت والسكون والتلاشى الدال على التباعد أكثر من دلالاته على التلاقى  
والتواصل الحميم .

### عالم الرواية :

ترصد الرواية حالة من العشق الخاص الفريد لرجل تسرب من  
بطلتها كما يتسرب الماء من اليدين ، وهناك دائما عبر الرواية محاولات  
مستمرة لاهثة ستكشف هذا الرجل واستكشاف طبقات هذه العلاقة  
المؤرقة والمحركة والتي لا تنتهى الا لتبدأ ولا تبدأ الا لتنتهى .

هناك دائرية فى الأحداث ، وتكرار لوصف المقامات ومحاولات  
لاستكشاف حدود العلاقة ثم الفروق ، والتكرارية هنا ليست هى ذاتها  
فى كل مرة ، فدائما هناك الجديد رغم ما توحى به التفاصيل المتكررة ،  
ليس هناك تكرار بالمعنى الحرفى لأنك كما يقول هيرقليس « لا تستطيع  
أن تنزل النهر مرتين لأن مياهه تتجدد فى كل مرة » هناك تركيز على  
اللحظة وتجميدها واستبصارها واستبطانها واستكشافها من خلال هذه  
التلامسات وهذا الوصف وهذه الأفكار والانفعالات ، وهذا البحث الدائم  
عن هذا الآخر لشقيق ، شقيق لروح الحبيب الموجود والمفقود فى نفس  
الوقت ، رفيق الخيال وصديق الوجود ، الأنثى فى الذكر والذكر فى  
الأنثى ، أو الأنثى ( الأنثى فى الذكر ) والأنثى ( الذكر فى الأنثى )  
إذا استخدمنا مصطلحات يونج ، هو يخفى نفسه عنها وهى تكشف نفسها  
وخبائها له ، هى تحضر وهو يغيب ، هو فى غيابها حاضرا ، وهى فى  
حضورها غائبة ، وهى وهو ليسا مجرد فردين محددتين بل يمتدان ليصبحا  
رمزا لتاريخ وحركة وصراع وعلاقة اشكالية لا تحل بين الرجل والمرأة .

تصف الرواية حركات المشى والخطوات والرقص والوقوف والجلوس  
والنوم والاقتراب والابتعاد والتواصل بالعينين وباليدين وبالأفكار  
وبالمشاعر وبالكتابة ، وتصف حركات التنفس والضحك والبكاء والأكل  
والشرب وحركات البشر والسيارات والتواصل بالأيامات والاشارات  
والحركات والأوضاع الجسمية وتعبيرات الوجه والعيون . وكل ما يسمى  
بالتواصل غير اللفظى Non-verbal Communication موجود فى الرواية  
إضافة الى الوجود اللفظى للغة السردية الخاصة الموجودة فى الرواية ،  
والتي تتحرك دوما من الواقع الى الاستيهامى ، ومن الحقيقى الى المتخيل  
وما بينهما ، ومن تجربة فى الحياة الى تجربة فى الكتابة ، ومن تجربة  
فى الكتابة الى تجربة فى الحياة .



تصف الكاتبة حركات الأصابع وحركات الشفتين ونبرات الصوت والملامح والملامس والنظرات والتفاصيل الصغيرة في هذه العلاقة المحورية في حياتها ، علاقة حب وعلاقة زواج وطلاق ، وهم بالرجل الموجود والغائب أو الغائب الموجود واحساس شبيه بالاشياء . حضور البشر والاشياء يشبه الهلوس ، وحضور الصوت قد يجعل محل حضور الشخص وكذلك الامر بالنسبة لروائجه ، وهنا يرتبط ما يسمى بالاحساس بالوجود معا أى أن يشعر بوجود شخص معك وهو غير موجود وهى حالات تزداد خلال القلق الشديد أو التوقع الشديد أو الفرح الشديد أو المرض الشديد ، يرتبط معه احساس أيضا بما يسمى « سبقت الرؤية » أو « سبق أن » حين نعتقد أن ما نسمع أو نراه من مشاهد وأصوات سبق لنا أن شاهدها أو سمعناها وبنفس التفسيرات السابقة الخاصة بحالة « الوجود معا » .

### الواقعي والاستيهامي :

هناك انتقالات دائمة عبر هذه الرواية من الواقعي الى الاستيهامي أو من الحقيقي الى المستحيل وبالعكس ، من تجربة الكتابة الى كتابة التجربة . من كتابة الحياة الى حياة الكتابة ، ومن الحياة على الورق الى الحياة خارج الورق ، ومن الوجود داخل صالة عرض سينمائي لمشاهدة فيلم الى الوجود داخل الفيلم ذاته ، وهناك احساس خاص بالتلاشي ورغبة خاصة فى التحقق . التلاشي موجود فى الحياة ورغبة التحقق ترتبط بالكتابة والفن ، وهناك تغيرات للذات وتحولات لها من الأمل والتأمل والفرح والبهجة الى اليأس والأسى والشجن والحزن والاكتئاب على ما فات وما قد يفوت . هناك اختفاء وظهور لكتابات وأعمال فنية للذات أو للآخرين ظهور للكاتبة واختفاء لمرجريت دوراس ( الكاتبة ) أو للممثلة ميريل ستريب ، واختفاء للكاتبة الفرنسية والممثلة الأمريكية وحضور لعالم الكاتبة الرواية المصرية وتداخل بين المشاهد وتباعده وتقارب وكتابة ومحو ، وانغماض للعينين وشعور دائم بالافتقاد والاحتياج والتعب لا يبدده نوى الى عوالم الفن والاستيهام . وتحضر مفردات كثيرة من عالم السينما مثل : كلوز أب - شاريو - بانورامى - فوكاس - داكور - سنل ( التزامن ) - دى سنل ( اللاتزامن بين الصوت والصورة ) . الخ . وتحضر لعبة الأقنعة والتمثيل وتتداخل حدودهما مع الواقعي الفعلى ، تغيب الحدود بين الواقعي والمتوهم وأحيانا ما يظهر الخطاب فى الرواية وكأنه موجه لرجل بعينه وأحيانا ما يظهر وكأنه موجه للرجل عموما ، وهناك حالات قطع وعودة استرجاعية ( فلاش باك ) وتواصل ومونولوج داخلى طويل يكاد يستوعب الرواية كلها ، هناك التكرار ولذة التكرار ، والكتابة باعتبارها نوعا من العلاج النفسى والتطهير والاكتشاف ( تقول الرواية : انا أكتب حتى أتماسك وهناك محاولات دائمة للهروب من الفشل

والوسواس والقلق والاختناقات بالكتابة والابداع والدخول في عوالم استيهامية تصبح هي الحياة في مقابل تلك الحياة الواقعية التي تتحول الى نوع من الكابوس الضاغط والجحيم المقيم .

### الهوس بالتفاصيل :

هناك في هذه الرواية هوس بالتفاصيل وبتفاصيل التفاصيل وبالرصد للعناصر المتكررة في الكتابة والرواية والحياة والسينما وحركات الأفراد وطرائق تعبيرهم اللفظية وغير اللفظية عن أفكارهم ومشاعرهم وأحلامهم .

هناك في هذه الرواية شعور شديد بالوحدة والغربة والعزلة ، والانسان في هذه الحالات يميل الى اجترار تجاربة وذكرياته ، وفي هذا الاجترار يميل الى التركيز على تفاصيل التفاصيل ، وهناك تساؤلات دائما عن الواقع والحياة والذات وهذه التساؤلات لأنها بلا أجوبة يزداد الاهتمام بالتفاصيل رغبة في المعرفة والراحة والاكتشاف . الماضي حاضر وكأنه الحاضر ، والحاضر موجود أيضا ، ولكن ليس في مثل قوة الماضي ، ونحن نتعامل مع الماضي بالذاكرة ومع الحاضر بالادراك ، وفي العمليتين نحن نهتم برصد التفاصيل أيضا . لكن السؤال الأهم مادلالة هذا الاهتمام بالتفاصيل في هذه الرواية ؟

هناك في رأينا دلالات وأسباب عديدة لهذا الولع حد الهوس بالتفاصيل نذكر من بينها :

١ - ان هذا أسلوب في الكتابة يركز على التفاصيل من أجل التصوير والتعبير والاكتشاف بهذه اللغة التي تبدو حيادية أحيانا وانفعالية وساخنة أحيانا أخرى . اذن هذا أسلوب من أساليب السرد والكتابة .

٢ - ان هناك متعة خاصة في تتبع هذه التفاصيل وفي سرد مكوناتها ، متعة في الرصد وفي كتابة نواتج هذا الرصد .

٣ - وجود ما يسمى بالذاكرة النشطة لدى الكاتب / الكاتبة وهي الذاكرة التي تسعى دوما لاستعادة التجربة بشكل بصرى بكل ما في هذه الاستعادة من مشاهد وبكل ما في هذه المشاهد من تفاصيل ، وقد يضاف لهذه الذاكرة النشطة خيال نشط يضيف الى تفاصيل الذاكرة تفاصيل أخرى لأحداث أخرى لم تحدث وان كانت الكاتبة تتمنى حدوثها .

٤ - الرغبة فى توظيف هذه التفاصيل فى عملية الاستكشاف لهذه التجربة الخاصة فى الحياة خارج الكتابة ، وتجربة هذا العشق الخاص لهذا الرجل ، بالكتابة تكتشف الكاتبة ذاتها ، كما يكتشف الرسام ذاته خلال عملية الرسم والتصوير . وهذا النوع من الكتابة الخاصة باستكشاف الذات يشتمل على محاولتين للاستفادة والاستعادة :

( أ ) أنه من خلال استعادة التجربة الحياة وتأملها والاستمتاع بكل ما فيها أو الحزن عليه تحدث حالة من النوستالجيا أو التوق للماضى المصحوب بالبشحن وهى حالة قد تولد بدورها حالة الكتابة وتدفع الكاتب / الكاتبة الى داخلها مباشرة .

( ب ) ان الرغبة فى استعادة هذه التجربة والحلم بعودتها أو تحقيقها مرة أخرى يجعل المرء فى حالة نفسية أقرب الى الشجن أيضا وأقرب الى الأمل أيضا ، وهى حالة قد تدفع مرة أخرى ، للكتابة ومن ثم للاستكشاف والاكتشاف والتحقيق بالكتابة ما دام التحقق بالحياة غير متاح الآن على الأقل .

٥ - لكن هذا الولع حد الهوس بالتفاصيل قد يكشف أيضا عن حالة خاصة من الوسوسة لدى مبدع / مبدعة العمل ونعتقد أن هذا صحيح بدرجة ما فى رواية نورا أمين هذه ولعل دليلنا على ذلك هو ما يلى :

( أ ) هذا التكرار أو شبه التكرار فى الوصف هو حالة تدل على الوسوسة على دائرة قلقة مفتوحة فى المخ لم تستطع أبدا أن تغلق ، ناكل فتنتفتح دائرة وتغلق ، ونعمل ثم نستريح فتنتفتح دائرة ثم تغلق ، لكن أن نحب وأن نحب بهذا الشكل المستحيل غير المكتمل ولا المتحقق فتنتفتح دائرة ولا تغلق ، انها أشبه مع الفارق - مع الفارق طبعا - بتلك الدائرة التى انفتحت فى أعمال أدوار الخراط ( رامة والتنين والزمن الآخر ويقين العطش ) فى علاقة ميخائيل برامة وفى علاقة الكاتب بالمرأة والعالم والحياة والواقع فى شكل وسبوس يتكرر دوما بشكل ابدعى خاص .

اذن هناك فى قميص وردى فارغ هذا الهوس والجوع الدائم لتفاصيل التجربة رغبة فى استكشافها والتحقق من خلالها أو خلالها بالابداع .



( ب ) هناك تلك الاشارات المتكررة الى أب غائب وأم متسلطة .

( ج ) هناك هذه الاشارات المتكررة الى القيم النمطية والعادات القلبية والتقاليد المغلقة . وكلها ظواهر متكررة ووسواسية .

( د ) هناك هذه الدورات المتكررة والانتقالات الدائمة من الكتابة الى الحياة ومن الحياة الى الكتابة وهذا العود الأبدى للأحداث والتفاصيل والذكريات والأمنيات ، وهذا التداخل بين حياة السيناريو وسيناريو الحياة .

( هـ ) تكرار بعض عناوين الفصول بنفس الكلمات تقريبا ما عدا تغيير كلمة واحدة أحيانا مثل : قميص وردى فارغ - قميص وردى لا يريد أن يكون فارغا - قميص وردى مثل كل شيء .. الخ .

( و ) الاهتمام ببعض التفاصيل التي لا يهتم بها الا من وقع في براثن الوسواس القهري ، كذلك الاهتمام من جانب الراوية في احدى صفحات الرواية بتفاصيل فاتورة الغذاء حجمها ونسبة الخدمة والضرائب فيها مما يذكرنا بتلك التفاصيل التي رصدها فروير في دراسته الخاصة عن ليوناردو دافنشي حين أشار الى تكرار دافنشي في مذكراته لبعض الكلمات الخاصة بوفاة أبيه أو كتابته لأثمان بعض الأشياء الخاصة في مصروفات جنازة احدى الشخصيات أو التفاصيل الكثيرة المتكررة ومصروفات تلاميذه ، واستدل من ذلك كله على عصابية دافنشي ووقوعه في أسى الوسواس القهري .

بالطبع ليس لهذا الهوس بالتفاصيل حد الوسوسة ، في هذه الرواية هذه الدلالات السلبية المرضية ، فنحن نضج كل هذه التفسيرات في اعتبارنا ونطرحها باعتبارها فروضا بديلة واحتمالات قائمة لتفسير العمل الابداعي بكل ما يشتمل عليه من مظاهر ايجابية ومظاهر سلبية ، بكل ما يشتمل عليه من صحة ومن مرض ، والابداع في رأينا قائم على أساس هذه المحاولة الدائمة من جانب المبدع للخروج من الأمراض الذاتية والاجتماعية بهذه الكتابة الجديدة والابداعية سعى الى اكتشاف الذات وتحقيق الوعي والمتعة له ولنا أيضا وهو ما نجحت فيه « نورا أمين » في روايتها هذه في رأينا الى حد كبير .

## الهـسـوامـش

| الموضوع                                                              | الصفحة |
|----------------------------------------------------------------------|--------|
| حول الرمز والأحلام . . . . .                                         | ٧      |
| الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير . . . . .                         | ١١     |
| الموت والحلم فى عالم بهاء طاهر . . . . .                             | ٥٤     |
| المتاهة والمصد ير الغامض آراء فى عالم محمد البساطى . . . . .         | ٩١     |
| جغرافيا الوهم وتاريخ الحياة فى رواية هاتف المغيب . . . . .           | ١١٩    |
| تحولات الحلم فى مدينة الموت الجميل . . . . .                         | ١٤٥    |
| الواقعية الاحتفالية والبارودية الرمزية فى انهيار آل مستجاب . . . . . | ١٦٩    |
| موج يجرى وراء موج . . . . .                                          | ٢٠١    |
| رمزية المقبرة . . . . .                                              | ٢٤٧    |
| الوعي بالمكان ودلالته . . . . .                                      | ٢٨٧    |
| ارتدادات اللؤلؤ عقد يتجمع ثم ينفرد . . . . .                         | ٣١٣    |
| صورة الذات وصورة الآخر فى أعمال يوسف ادريس . . . . .                 | ٣٢١    |
| صورة الذات صورة الآخر فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله . . . . .        | ٣٤١    |
| قراءة فى قصة طيلة السحور . . . . .                                   | ٣٧١    |





● صدر من هذه السلسلة :

- ١ - المزايا المتجاوزة  
دراسة في نقد طه حسين  
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢ - بناء الرواية  
دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ  
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣ - الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر ( ١٩٦٧ - ١٩٨٤ )  
مراد عبد الرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي الى ابن رشد  
الفت كمال الروبي - ١٩٨٤
- ٥ - قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور  
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦ - البلاغة والأسلوب  
محمد عبد المطلب - ١٩٨٤
- ٧ - الخيال : مفهوماته ووظائفه  
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨ - التجريب والمسرح  
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩ - علامات في طريق المسرح التعبيري  
عبد الغفار مكاوي - ١٩٨٤
- ١٠ - مسرح يعقوب صنوع  
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١ - بناء النص التراثي  
دراسة في الأدب والتراجم  
فدوى دوجلاس مالطى - ١٩٨٥
- ١٢ - اثر الادب الفرنسى على القصة  
كوثر عبد السلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣ - ابو تمام وقضية التجديد في الشعر  
عبد بنوى - ١٩٨٥
- ١٤ - علم الأسلوب : مبادئه وأجراءاته  
صلاح فضل - ١٩٨٥

- ١٥ - قضايا العصر في أدب  
أبي العلاء المعري  
عبد القادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦ - الشخصية الشريرة في الأدب  
المسرحي  
عصام بهي - ١٩٨٦
- ١٧ - سيكولوجية الإبداع في الفن  
بنوي في دراسة الشعر  
الجاهلي  
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨ - الرؤى المقتعة : نحو منهج  
الجاهلي  
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩ - لغة المسرح عند الفريد فروج  
من حصاد الدراما والنقد  
نبيل راغب - ١٩٨٦
- ٢٠ - أصوات جديدة في الرواية  
العربية  
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١ - النقد والجمال عند المقاد  
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢ - الأصوات القديمة الجديد  
دراسة في الجذور العربية  
عبد الله محمد الغدامي - ١٩٨٧
- ٢٣ - موسيقى الشعر  
موسم البحث عن هوية  
عبد الفتاح الديدي - ١٩٨٧
- ٢٤ - قراءات من هنا وهناك  
الرواية العربية : النشأة  
والتحول  
مدى حباشة - ١٩٨٨
- ٢٥ - وقفة مع الشعر والشعراء  
( الجزء الثاني )  
محسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨
- ٢٦ - مع الدراما  
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٧ - تأملات نقدية في الحديقة  
الشعرية  
يوسف الشاروني - ١٩٨٩
- ٢٨ - دراسات في نقد الرواية  
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩
- ٢٩ - الخيال الحر في الأدب  
والنقد  
طله وادي - ١٩٨٩
- ٣٠ - دون كيشوت  
بين الوهم والحقيقة  
عبد الفتاح الديدي - ١٩٩٠
- ٣١ - غبريال وهبة - ١٩٩٠

- ٣٣ - القص بين الحقيقة والخيال  
٣٤ - الرواية في أدب سعد مكاوى  
٣٥ - دراسة في شعر نازك الملائكة  
٣٦ - مفهوم النص  
٣٧ - الرحلة الى الغرب فى الرواية العربية الحديثة  
٣٨ - الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ  
٣٩ - تحولات طه حسين  
٤٠ - الجذور الشعبية للمسرح العربى  
٤١ - صوت الشاعر القديم  
٤٢ - البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق  
٤٣ - الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)  
٤٤ - اتجاهات الأدب ومعاركه  
٤٥ - التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث  
٤٦ - ظواهر المسرح الاسباني  
٤٧ - الحمق والجنون فى التراث العربى  
٤٨ - الرواية العربية الجزائرية  
٤٩ - دراسات فى الرواية الانجليزية  
٥٠ - جدل الرؤى المتغيرة  
٥١ - الوجه الغائب  
٥٢ - نظرة جديدة فى موسيقى الشعر
- مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠  
شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠  
محمد عبد المنعم خاطر - ١٩٩٠  
نصر حامد أبو زيد - ١٩٩٠  
عصام بهى - ١٩٩١  
عبد الرحمن أبو عوف - ١٩٩١  
مصطفى عبد الغنى - ١٩٩١  
فاروق خورشيد - ١٩٩١  
مصطفى ناصف - ١٩٩١  
أحمد العشرى - ١٩٩٢  
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢  
على شلش - ١٩٩٢  
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢  
صلاح فضل - ١٩٩٢  
أحمد الخصفوخ - ١٩٩٢  
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢  
أمين العيوطى - ١٩٩٢  
صبرى حافظ - ١٩٩٣  
مصطفى ناصف - ١٩٩٣  
على مؤنس - ١٩٩٣



- ٥٣ - قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية  
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٤ - الرواية الحديثة في مصر  
محمد بدوي - ١٩٩٣
- ٥٥ - مفهوم الإبداع الفني في النقد الأدبي  
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٦ - العروض وإيقاع الشعر العربي  
سيد البحرأوى - ١٩٩٣
- ٥٧ - المسرح والسلطة في مصر  
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٨ - الأسس المعنوية للأدب  
عبد الفتاح الديدي - ١٩٩٤
- ٥٩ - عبد الرحمن شكرى شاعرا  
عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٦٠ - نظرية ستانسلافسكى  
عثمان محمد الحمامصي - ١٩٩٤
- ٦١ - الذات والموضوع - قراءات في القصة القصيرة  
محمد قطب عبد العال - ١٩٩٤
- ٦٢ - مكونات الظاهرة الأدبية عند عبد القادر المازنى  
مدحت الجيار - ١٩٩٤
- ٦٣ - المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور  
ثرىا العسيلي - ١٩٩٤
- ٦٤ - مفهوم الشعر  
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٥ - قراءات اسلوبية في الشعر الحديث  
محمد عبد المطلب - ١٩٩٥
- ٦٦ - محتوى الشكل في الرواية العربية  
سيد البحرأوى - ١٩٩٦
- ٦٧ - نظرية جديدة في العروض  
ترجمة منجى الكمبى - ١٩٩٦
- ٦٨ - اللانسوتية وأثرها في رواد النقد العربى الحديث  
عبد المجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٩ - عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى  
عثمان عبد المعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٧٠ - نظرات في النفس والحياة  
جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٦

- ٧١ - هكذا تكلم النص  
استشطار الخطاب الشعري  
لرفعت سلام  
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧٢ - الاستشراق الفرنسي والأدب  
العربي  
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٣ - تأملات في أبداعات الكاتبة  
العربية  
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٤ - جدلية اللغة والحدث في  
الدراما الشعرية الحديثة  
وليد منير - ١٩٩٧
- ٧٥ - دلالة المقاسومة في مسرح  
عبد الرحمن الشرقاوي  
سامية حبيب - ١٩٩٧
- ٧٦ - ميثافيزيقا اللغة  
لطفي عبد البديع - ١٩٩٧
- ٧٧ - تداخل النصوص في الرواية  
العربية  
حسن حماد - ١٩٩٧
- ٧٨ - المرأة البسطل في الرواية  
الفلسطينية  
فيحاء عبد الهادي - ١٩٩٧
- ٧٩ - من التعدد إلى الحياد  
أمجد ريان - ١٩٩٧
- ٨٠ - بنية القصيدة في شعر  
أبي تمام  
يسرية المصري - ١٩٩٧
- ٨١ - سمات الحداثة في الشعر  
العربي المعاصر  
حسن فتح الباب - ١٩٩٧
- ٨٢ - الدم وثنائية الدلالة  
مراد مبروك - ١٩٩٨
- ٨٣ - تداخل الأنواع في القصيدة  
القصيرة  
خيري دومة - ١٩٩٨
- ٨٤ - البديع بين البلاغة العربية  
واللسانيات النصية  
جميل عبد المجيد - ١٩٩٨
- ٨٥ - أشكال التناص الشعري  
أحمد مجاهد - ١٩٩٨
- ٨٦ - أدب السياسة / سياسة  
الأدب  
ترجمة : حسن الهنا - ١٩٩٨
- ٨٧ - القصيدة التشكيلية  
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨
- ٨٨ - سوسيولوجيا الرواية  
السياسية  
صالح سليمان - ١٩٩٨
- ٨٩ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال  
الأدبي  
محمد فكري الجزار - ١٩٩٨

- ٩٠ - اللامعقول والإزمان والمبطلق  
في مسرح توفيق الحكيم نوال زين الدين - ١٩٩٨
- ٩١ - شعر عمر بن الفارض دراسة  
أسلوبية رمضان صادق - ١٩٩٨
- ٩٢ - ظاهرة الانتظار في المسرح  
النثرى محمد عبد الله - ١٩٩٨
- ٩٣ - الرواية في القرن العشرين ت : محمد خير البقاعي - ١٩٩٨
- ٩٤ - رواية الفلاح  
مصطفى الضبيح - ١٩٩٨
- ٩٥ - بناء الزمن في الرواية  
المعاصرة مراد مبروك - ١٩٩٨
- ٩٦ - تشظي الزمن في الرواية  
الحديثة أمينة رشيد - ١٩٩٨
- ٩٧ - الاتجاه الملحمي في مسرح  
الفريد فرج رانيا فتح الله - ١٩٩٨
- ٩٨ - ترويض النص  
حاتم الصكر - ١٩٩٨
- ٩٩ - جماليات الفنون  
رمضان بسطاوي - ١٩٩٨
- ١٠٠ - أضواء النص  
اعتدال عثمان - ١٩٩٨
- ١٠١ - السرد في مقامات الهمداني أيمن بكر - ١٩٨٨
- ١٠٢ - مفاهيم النقد عند جماعة  
الديوان مجدى توفيق - ١٩٩٨
- ١٠٣ - تحليل النص السردى  
سعيد الوكيل - ١٩٩٨
- ١٠٤ - الأسطورة المحورية في الشعر  
العربي مختار أبو غالي - ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

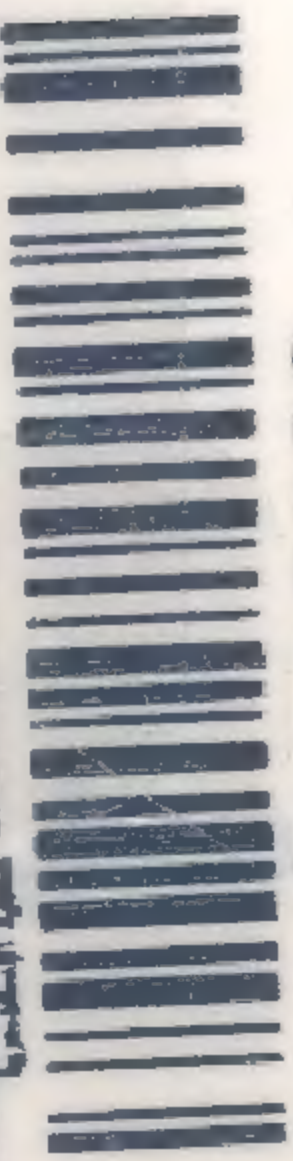
رقم الإيداع بدار الكتب ١١٤٥٣/١٩٩٨

7 - 5907 - 01 - 977 - ISBN





Bibliotheca Alexandrina



0725329

مطابع الهيئة المصرية